Que sais-je ?

LA MÉLODIE ET LE LIED

PAR EVELYN REUTER

PRESSES UNIVERSITAIRES
DE FRANCE

CATALOGUE GÉNÉRAL DE LA COLLECTION

1. Les étapes de la biologie.
2. De l'atome à l'étoile.
3. Les certitudes du hasard.
4. Hist. de l'Afrique.
5. Comment se défend l'organisme.
6. Le peuple des abeilles
7. Hist. de l'électricité.
8. Le système nerveux.
9. Les grandes religions
10. La Corporation.
11. Le cancer.
12. Les vitamines.
13. L'astronomie sans télescope.
14. L'éducation nouvelle
15. La tuberculose.
16. La terre et son hist.
17. Les premières civilisations de la Méditerranée.
18. Histoire de l'architecture.
19. L'exploitation rationnelle des abeilles.
20. La vie créatrice de roches.
21. Les ultrasons.
22. L'alimentation humaine.
23. La terre, source de richesses.
24. Les rêves.
25. Histoire de l'Asie.
26. Le mobilier français.
27. Les mécanismes économiques.
28. La peinture moderne
29. Automates et automatisme.
30. La télévision.
31. Les étapes de la médecine.
32. L'économie humaine.
33. Radium et radioactivité.
34. Histoire de Paris.
35. Les étapes de la chimie.
36. Hist. de la propriété.
37. La relativité.
38. Histoire des Etats-Unis.
39. Les hormones.
40. Hist. de la musique.
41. Radionavigation et radioguidage.
42. Les étapes des mathématiques.
43. Histoire de la navigation.
44. La monnaie et le change.
45. Les arts du feu.
46. Les matières plastiques.
47. Les grandes philosophies.
48. La lumière.
49. Le roman français depuis 1900.
50. La sexualité.
51. Les migrations des animaux.
52. La folie.
53. Les microbes.
54. Les étapes de l'archéologie.
55. Hist. du commerce.
56. La défense de nos cultures.
57. L'exploitation du hasard.
58. Le péril vénérien.
59. L'équipement électrique de la France.
60. La guerre des matières premières.
61. La toxicologie.
62. L'agriculture coloniale.
63. Technique du sport.
64. Les radiations et la vie
65. Les étapes de la géographie.
66. Hist. de la peinture.
67. Etude physique de la terre.
68. L'embryologie.
69. La formation de la France au moyen âge.
70. Les rayons X.
71. L'éducation des enfants difficiles.
72. La vie dans les mers.
73. Les expéditions polaires.
74. Hist. de la sculpture.
75. Hist. de l'Océanie.
76. Les assurances.
77. Les arts d'Extrême-Orient.
78. La croissance.
79. Origine des plantes cultivées.
80. La lutte pour les denrées vitales.
81. Histoire du cinéma.
82. La littérature symboliste.
83. Les insectes et l'homme.
84. Le papier et les dérivés de la cellulose.
85. La littérature de la Renaissance.
86. Les chemins de fer.
87. Le tabac.
88. Hist. de la vitesse.
89. La météorologie.
90. Le coton.
91. Les probabilités et la vie.
92. Les océans.
93. Les matières premières de synthèse.
94. La chimie du cerveau
95. La littérature du siècle classique.
96. Les étapes de la métallurgie.
97. La mesure du temps.
98. La vision.
99. La T. S. F.
100. Les ports maritimes.
101. La littérature allemande.
102. L'adolescence.
103. Le blé.
104. Les colloïdes.
105. Les grands travaux.
106. La genèse de l'humanité.
107. Hist. de Byzance.
108. Les étapes de la poésie française.
109. Histoire de la géométrie.
110. Les industries de l'alimentation.
111. La comptabilité.
112. La prévision économique.
113. Génétique et hérédité.
114. La littérature espagnole.
115. Napoléon.
116. La cryptographie.
117. Le parasitisme.
118. Techn. du cinéma.
119. Les colorants.
120. La bataille des trusts.
121. L'orientation professionnelle.
122. Le froid.
123. Le romantisme français.
124. Le diabète.
125. L'organisation scientifique du travail
126. Histoire des techniques.
127. Histoire de la Normandie.
128. La littérature du siècle philosophique.
129. La diplomatie française.
130. Les étapes de la mécanique.
131. L'orfèvrerie.
132. La vie au moyen âge
133. Physiolog. du sport
134. Les techniques de la métallurgie.
135. Les estampes.
136. Le caoutchouc.
137. Hist. de la justice.
138. Les messages de nos sens.
139. Le café.
140. Hist. de la Suisse.
141. L'origine des espèces.
142. La Révolution française.
143. Forêts vierges et bois coloniaux.
144. Histoire de l'Auvergne.
145. La littérature française du Moyen Age.
146. Les races humaines.
147. Histoire de la Bretagne.
148. La population.
149. Histoire de la Provence.
150. Les grands explorateurs.
151. Hist. de la Savoie.
152. La vie des aveugles.
153. L'affiche.
154. Les alcaloïdes et les plantes alcaloïfères.
155. L'unité française.
156. La littérature du siècle romantique.
157. Les Croisades.
158. Le pétrole.
159. La littér. anglaise.
160. Hist. du théâtre.
161. L'occultisme devant la science.
162. Les constitutions de la France.

Suite page 3 de la couverture

264463 | 2799
H78C | 90-

LA MÉLODIE ET LE LIED

OUVRAGES DE TECHNIQUE MUSICALE
PUBLIÉS AVEC LE CONCOURS DE M. NORBERT DUFOURCQ
Professeur d'Histoire de Musique
au Conservatoire National de la Musique

Norbert DUFOURCQ. — *L'Orgue.*
— *Le Clavecin.*
René DUMESNIL. — *L'Opéra et l'Opéra-comique.*
Charles KOECHLIN. — *Les Instruments à vent.*
Paul LOCARD. — *Le Piano.*
Marc PINCHERLE. — *Les Instruments du quatuor.*
Félix RAUGEL. — *Le Chant choral.*
Evelyn REUTER. — *La Mélodie et le lied.*

DU MÊME AUTEUR

Les Représentations de la musique dans la sculpture romane, Leroux, 1938.

« QUE SAIS-JE ? »
LE POINT DES CONNAISSANCES ACTUELLES

LA MÉLODIE ET LE LIED

par

Evelyn REUTER

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
108, Boulevard Saint-Germain, PARIS

1950

DÉPOT LÉGAL
1re édition .. .. .. 1er trimestre 1950

TOUS DROITS
de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous pays

COPYRIGHT
by *Presses Universitaires de France*, 1950

AVANT-PROPOS

L'art de la mélodie représente peut-être l'une des formes les plus attachantes de la musique vocale : conçue pour un cadre intime, coulée dans un moule étroit, faisant appel à des moyens d'exécution réduits, elle exige une grande concentration de la substance musicale et de son pouvoir expressif.

L'étude qui va suivre se propose de dégager l'essentiel de ce qui concerne la mélodie, d'exposer à la fois ses origines, les principaux problèmes esthétiques qu'elle pose, ses conditions techniques, son évolution historique et ses caractéristiques nationales. Nous l'avons centrée autour de deux pôles : la mélodie de langue allemande — le *lied* — et la mélodie française. La première retient pour l'éveil relativement précoce et le merveilleux épanouissement de la production, la seconde pour le caractère d'extrême raffinement que lui ont imprimé nos musiciens. Un aperçu rapide esquissera l'histoire de la mélodie hors de ces deux foyers.

Des notions musicales d'ordre général sont indispensables à l'intelligence du sujet. Nous avons cherché à les introduire de la manière la plus simple. Le souci d'une lecture aisée nous a incité à adopter les titres français en usage pour les *lieder* les plus connus ou à traduire les titres allemands. Chaque fois que cette traduction imposait une altération trop nette du sens, nous y avons pourtant renoncé ;

un certain défaut d'unité résultant de cette méthode nous a paru préférable à des défigurations inévitables. Nous donnons en appendice une liste des titres traduits et des titres originaux correspondants qui permettra de confronter les uns et les autres.

Chapitre Premier

LE GENRE

Définitions. — La mélodie, au sens le plus vaste, est une succession de sons dont les hauteurs variables engendrent une courbe musicale. Cette notion s'oppose, en tant que linéaire et, en quelque sorte, « horizontale », à l'expression « verticale » de la musique, à l'harmonie, qui implique l'émission de sons simultanés, c'est-à-dire l'accord.

Selon une acception plus particulière, la *mélodie* désigne un *genre* musical. Ainsi entendue et telle qu'elle fera l'objet de ce livre, elle est un poème composé pour une voix seule avec accompagnement instrumental. Cet accompagnement est généralement fourni par le piano, exceptionnellement par un instrument différent, quelquefois par un petit groupe d'instruments ou même par l'orchestre.

Cependant toute pièce ainsi chantée et accompagnée ne constitue pas une mélodie proprement dite. Aussi bien, la chanson s'en distingue par son caractère franchement populaire ou léger, la romance, par sa sentimentalité de convention. Nous aurons l'occasion d'évoquer certains genres voisins de la mélodie et de dégager certains liens de parenté ou d'influence. Auparavant précisons encore deux faits :

— La mélodie est un genre artistique. Elle suppose un sens musical et littéraire raffiné. Un certain

accent populaire, spontané ou voulu, peut s'y manifester à un degré qui varie avec l'époque, le pays ou la personnalité du compositeur. Elle n'en représente pas moins le produit direct, l'ouvrage intact d'un musicien professionnel. C'est-à-dire qu'elle n'a pas subi, comme la chanson populaire, les modifications, les altérations qui résultent d'un passage de bouche en bouche.

— La mélodie est un phénomène musical relativement tardif. En France son individualité s'affirme seulement vers le milieu du XIX^e^ s. C'est alors que le terme remplace celui de romance. A titre de jalon, rappelons-nous que Berlioz, le premier, intitula *mélodies* ses compositions pour une voix. Il consacrait ainsi une désignation que l'on commençait à attribuer aux adaptations françaises des *lieder* de Schubert.

Est-ce à dire que le *lied* n'est autre que la mélodie ? Faisons abstraction des applications du mot lied à des pièces pour une voix sans accompagnement, pour plusieurs voix accompagnées ou non, ou à des œuvres instrumentales qui, par l'emploi d'un tel titre, insistent sur leur allure « chantante » : elles n'intéressent pas directement notre sujet. Il reste alors que la mélodie et le lied représentent bien une même forme d'art. Du moins en est-il ainsi du *Kunstlied* (lied artistique) que l'on précise parfois de cette manière outre-Rhin par opposition au *Volkslied* (chanson populaire). Nous admettrons donc l'usage courant qui cite une mélodie de Schumann au même titre qu'une mélodie de Fauré ou de Moussorgsky. Toutefois, malgré leur similitude de principe, il s'attache au terme lied une nuance nationale qui le différencie de la mélodie en général et qui, jointe à l'importance et à la qualité de sa floraison en pays austro-allemand à partir du dernier

quart du XVIII[e] s., explique et justifie l'adoption du vocable étranger par la langue française (1). Or, cette nuance est essentielle car elle tient de la nature psychologique même du lied. Elle apparaît le plus clairement à l'époque la plus caractéristique du genre, celle du lied romantique incarné, si l'on veut, dans la figure de Schubert. Elle s'y exprime par une fusion étroite de la parole et de la musique dans l'épanchement spontané d'un lyrisme intime à la fois simple et naïvement tendre, parfois exalté mais sans pathétique, souvent mélancolique mais sans l'éclat du désespoir, qui est spécifiquement germanique. Le lied, certes, raconte et décrit. Mais sa vertu la plus authentique réside dans la puissance communicative avec laquelle il crée une *Stimmung*, c'est-à-dire un climat de l'âme. Nous dirons qu'il illustre moins le mot qu'il ne l'« absorbe» en accroissant son intensité expressive tandis que le poème, en quelque sorte coulé dans la matière musicale, l'enrichit fréquemment de sa propre valeur sonore.

Musique et poème. — Ici nous touchons un problème important : celui des rapports de la parole et du chant, autrement dit celui de la déclamation chantée, dont les diverses solutions influencèrent avec tant de force l'histoire de la musique vocale.

N'oublions pas que tout langage est musical. Non seulement celui des vers mais aussi celui de la prose. Car il est à la fois rythme, timbre, intonation. Toute succession de paroles esquisse une mélodie aux inflexions réduites. Inversement, la musique offre des éléments analogues à ceux du langage. La notion de phrase, celle de respiration leur sont

(1) Mais il est bon d'en réserver l'usage à des œuvres allemandes. Appliqué à des œuvres françaises qui ne répondent pas aux caractères spécifiques du lied, il perd la justification de son emploi. Evitons la formule : les *lieder* de Fauré, etc.

communes. Il est significatif que l'un des premiers systèmes de notation musicale, la notation *neumatique*, tire son origine des accents de l'écriture grecque.

De telles correspondances sont d'autant plus intéressantes à évoquer à propos de la mélodie, que le langage employé y est presque exclusivement celui de la poésie, de toutes les formes du discours la plus riche en musique. « Les routes de Musique et de Poésie se croisent » écrivait Paul Valéry. Plus que la prose, le poème est musique par un jeu plus poussé des symétries que la rime accuse et par la vertu impérieuse du « nombre » qui s'impose dans la coupe du vers comme dans la structure de l'ensemble.

Entre l'art du poète et celui du compositeur une sorte d'attraction s'exerce. Certaines interférences de vocabulaire en semblent le symbole. N'est-ce pas là ce qu'il faut voir dans les *Préludes* de Lamartine qu'il nommait « une sonate de poésie », dans le *Chant d'automne* de Baudelaire ou les *Ariettes oubliées* de Verlaine ? On multiplierait à l'infini les témoignages de leur appel mutuel. Deux d'entre eux nous séduisent particulièrement à cause des hautes silhouettes qu'ils profilent : Gœthe reconnaissant dans la musique « le véritable élément d'où surgit et auquel retourne toute poésie » ; Beethoven inscrivant en tête de l'ouverture *opus 115* : « Grande ouverture composée *(gedichtet)* en *ut* majeur », le verbe *dichten* exprimant la composition poétique. Rappelons-nous, par ailleurs, que, jusqu'à un âge avancé de la civilisation, le rimeur était en même temps l'inventeur de l'air. L'aède, le barde, le troubadour chantaient leurs vers. Les domaines respectifs du poète et du musicien ne se dissocièrent franchement chez nous qu'au XVII^e s. Quant au lied,

en dehors de sa destinée musicale, il représente un genre de la poésie germanique. Voilà qui illustre bien l'affinité de deux arts dont nous nous proposons d'analyser ici l'un des lieux de rencontre.

Lorsqu'un poème fait l'objet d'une composition musicale, lorsqu'il devient « une mélodie », que se passe-t-il ? Tandis qu'il apporte à la musique un sens littéral, la musique lui ajoute un milieu sonore qui dépasse en développement les ressources phonétiques nées du seul ajustement des mots. Le problème, dès lors, est double :

— Comment la musique du vers subsiste-t-elle à travers un revêtement mélodique aux contours amplifiés et nettement définis ?

— Comment la musique se comporte-t-elle pour soutenir, pour envelopper le sens des paroles ?

RAPPORTS MUSICAUX DU POÈME ET DU CHANT. — La réponse à la première question est la plus délicate à fournir. Si belle soit la musique des notes, elle risque de porter atteinte à celle des mots. A propos des poèmes de Gœthe, Philippe Spitta s'exprimait ainsi : « Ils sont trop musicaux pour pouvoir être mis en musique. » Inversement, de très médiocres vers ont suscité d'admirables mélodies. Songeons au *Voyage d'hiver* de Schubert. En dépit de quelques associations heureuses, ne faut-il pas accepter que la musique du poète et celle du compositeur cheminent sur des voies distinctes ? Oui et non. Oui, car il y a dans la première des subtilités et des alliances sonores qui ne prennent leur valeur que dans la diction pure. Non, dans la mesure où, comme nous venons de le voir, la poésie contient des éléments musicaux. Sous cet angle on peut envisager entre le chant et la parole un certain écart de « quantité », une différence d'amplitude, ainsi que paraît l'exprimer Paul Valéry lorsqu'il suppose une voix descendant « de la

mélodie pleine et entière des musiciens à notre mélodie de poètes, qui est restreinte et tempérée».

Pour que le langage du compositeur laisse transparaître ou même accuse la musique du poète, il doit se conformer à la respiration du vers, obéir à ses rythmes, s'inspirer de ses inflexions. Les temps forts coïncideront avec les syllabes toniques, les temps faibles avec les syllabes atones, les notes de valeur longue avec les accents du texte. Ce sont là les procédés classiques d'une *prosodie* musicale correcte. Le caractère du dessin vocal pourra rendre sensible la césure, la ponctuation, la séparation des vers. La rime pourra être mise en évidence grâce à une symétrie mélodique qui constituera une sorte de « rime musicale », etc. Une telle adaptation peut être plus ou moins étroite, plus ou moins poussée dans le détail, plus ou moins consciemment recherchée. La *forme* musicale employée joue ici un grand rôle. Ainsi, lorsqu'une suite de strophes sera chantée sur une succession de couplets invariables, la prosodie subira nécessairement quelque violence. C'est le cas de la chanson populaire où l'accord du chant et des paroles est sans doute un peu grossier mais spontané et vivant. Il y est rendu aisé grâce à une certaine monotonie de la période poétique et à l'absence de complexité des formules musicales. A ce double caractère répond la *carrure*. On entend par là l'articulation de la construction par fragments de 4 (ou multiples de 4) mesures, construction simple et classique par excellence.

Dans le lied romantique, cet accord de la musique et du verbe s'exprime avec un naturel remarquable. C'est que le lied reste profondément attaché à sa source populaire, au *Volkslied*. On ne saurait trop insister sur ce trait extrêmement caractéristique. Sous ce rapport écoutons, par exemple, *le Tilleul* de

Schubert ou la *Berceuse* de Brahms. N'est-ce pas aussi qu'il se développe essentiellement sur une poésie lyrique, une poésie qui, avant tout, se chante ? « Surtout ne pas lire, toujours chanter », recommandait Gœthe. Et l'on sait qu'il accompagnait en général de quelque fredonnement mélodique la création de ses poèmes dont la langue enthousiasmait Beethoven et l'incitait à confier à Bettina : « elle porte déjà en elle le secret des harmonies ». La mission du compositeur se résumerait, dès lors, à « libérer » un chant latent.

Le lied de Schubert réalise ceci avec une grande simplicité et, pour ainsi dire, d'instinct. Pensons à *Où donc ?*, à *Impatience*, à *Bonne nuit* dont le vers avec ses accents semble, par un acte direct, se résoudre en mélodie. Pensons aussi au ferme contour vocal des *Deux Grenadiers* de Schumann qui procède immédiatement de la diction du poème de Heine ; n'y trouvons-nous pas, notamment, le groupe rythmique reproduisant le dactyle caractéristique, en particulier, de la seconde strophe ? On a l'impression que le chant, comme obéissant à une exigence intérieure de la parole, la gonfle spontanément de mélodie.

L'allemand, ainsi que toute langue à forte accentuation tonique, stimule un tel processus, son rythme puissant sollicitant les éléments musicaux. Le français le suggère avec moins d'autorité. La mélodie française n'en est pas moins apte à dégager la qualité musicale du vers. Mais elle paraît le faire d'une manière assez différente et que l'on sent résulter d'une recherche plus consciente. Il y a sans doute à cela deux causes : l'une se situe sur le plan national, l'autre sur le plan historique. Autant, en pays germaniques, la musique savante reste proche de la mu-

sique populaire, autant, en France, elle s'en écarte. Cet écart apparaît très clairement dans l'art de la mélodie. De plus, songeons que lorsque celle-ci parvient, chez nous, à son apogée, le mouvement romantique est achevé ; son souffle a faibli et ne l'habite plus qu'à titre de force attardée. Le lyrisme a perdu ses droits absolus et l'effusion sentimentale n'a plus cours. L'art devient plus sensoriel et plus intellectuel. Fauré s'empare encore de Victor Hugo mais aussi de Baudelaire et des poètes du Parnasse ; Verlaine le conduit au Symbolisme ; s'il reste lyrique c'est avec une grande retenue. Avec Debussy le divorce est consommé. La mélodie n'est plus, avant tout, un chant du cœur : elle est d'abord un admirable ouvrage musico-littéraire. Le suc du poème est sciemment « exprimé », fidèlement transposé. Le chant respecte par le menu la physionomie musicale du texte. Le balancement de la mesure avec le retour imperturbable, à intervalles réguliers, de temps forts et de temps faibles est, en principe, peu compatible avec la répartition des accents d'un poème. Dans le vers libre, et particulièrement dans le vers libre moderne, cette répartition atteint une mobilité infinie. C'est pourquoi on varie désormais les figures rythmiques, on les laisse « enjamber » la barre de mesure, on atténue la tyrannie du temps fort. La carrure est rejetée ; la « période arrondie » a vécu. La déclamation ainsi libérée d'un système d'accentuation rigide, se prête à dégager dans toute sa finesse l'articulation musicale d'un poème. La souple ligne vocale de Debussy parcourt avec délicatesse les sinuosités du vers ; elle glisse à travers la matière sonore et, si de beaux élans ne lui sont pas étrangers, elle répugne, dans l'ensemble, à séduire pour elle-même. Parfois elle veut se faire toute proche de la parole : pensons, par exemple, à *la Flûte de*

Pan. De Schubert à Debussy on perd en chant direct ce que l'on gagne en « dire » raffiné. Ainsi le lied de sève populaire et l'aristocratique mélodie s'accommodent de la musique poétique selon l'opposition même de leur nature. Où l'un la laisse jaillir, l'amplifie, l'autre cherche surtout à la suivre, tout en tenant minutieusement compte du sens des paroles et en s'appliquant à refléter leurs moindres nuances. Nous voici amenés à la seconde question formulée plus haut : comment la musique se comporte-t-elle à l'égard du sujet qu'elle habille ? Voici posé le problème de l'expression.

SENS LITTÉRAIRE ET EXPRESSION MUSICALE. — L'expression, dans la forme d'art qui nous occupe, procède du concours de la parole et de trois facteurs musicaux : la mélodie, le rythme, l'harmonie, que nous isolerons pour la commodité de l'exposé.

Sans doute n'est-il pas inutile de rappeler que l'histoire de la philosophie nous montre la spéculation esthétique sans cesse préoccupée des correspondances possibles entre certains phénomènes musicaux et certaines attitudes psychologiques. La doctrine grecque de l'*ethos* reposait sur la conviction qu'à des données musicales précises répondent des sentiments précis. Une telle conception est fondée dans son principe. Mais elle présente un danger dès lors que l'on est tenté de la suivre dans le détail d'une systématisation nécessairement absurde. Les théoriciens grecs n'y échappèrent point qui considéraient tel « mode » — c'est-à-dire telle échelle mélodique — comme propre à exciter la joie, tel autre à dispenser la consolation, tel autre à favoriser l'esprit de guerre, ou qui distinguaient le majestueux dactyle, le mâle anapeste, le trochée exubérant, etc. Tout en rejetant la rigueur puérile d'une telle classification, nous sommes forcés d'accorder à

certaines formes mélodiques, à certains caractères rythmiques, à certaines harmonies aussi, des résonances psychologiques sensiblement différenciées. La musique en tant que pure architecture sonore, certes, se suffit à soi seule ; mais il reste que lorsqu'un genre musical adopte la parole il acquiert un « sens » bien défini et les moyens employés pour le mettre en relief sont susceptibles d'examen.

Voyons d'abord la mélodie. Sans prétendre affecter chaque type mélodique d'un signe émotionnel rigoureux, on peut admettre ceci (1) : un mouvement ascendant suggère l'excitation, la tension, le dynamisme ou l'enthousiasme ; un mouvement descendant, la dépression ou la résignation. Les grands écarts d'intonation sont facilement pathétiques, agités ; les mouvements mélodiques restreints, l'usage de notes conjointes ou, à plus forte raison, la démarche rectiligne du son évoquent le calme, la sérénité. Le mode majeur est joyeux, d'une puissance tranquille ; le mineur est mélancolique, angoissé. Le chromatisme ascendant distend, étire le sentiment ; il est désir, inquiétude ; on pense au Prélude du *Tristan* de Wagner. Le chromatisme descendant est douloureux. Songeons à l'usage pour ainsi dire systématique qu'en fit J.-S. Bach en ce sens. Albert Schweitzer qui s'attacha à dégager la précision du langage expressif chez le Cantor de Saint-Thomas de Leipzig, le compare, à cet égard, à Schubert, chez lequel, dit-il, cette précision n'atteint d'ailleurs pas le même degré.

Non seulement chez Schubert, mais, plus généralement, chez tous les maîtres de la mélodie, le tracé sonore incline à parcourir l'espace musical confor-

(1) Tout ce qui suit se rapporte à notre musique occidentale. Nous ne prétendons point placer la question sur le redoutable terrain d'une théorie de l'expression absolue.

mément aux directions que nous venons d'indiquer. Ainsi, lorsque le sentiment tend vers son paroxysme, le chant de *Marguerite au rouet* s'élève progressivement pour culminer en un point d'orgue sur le mot « baiser ». Egalement chez Schubert, rappelons-nous dans *Tu es le repos* la montée menant à deux reprises au mot « éclairé » qui illumine tout le lied. Que de départs ascensionnels dans de rayonnants lieder tels que *Meine Liebe ist grün* de Brahms ou *Noble esprit, pensée altière* de Schumann, etc. Pensons à *Green* de Debussy ; tout l'élan de l'offrande semble contenu dans ce début : « Voici des fruits, des fleurs, des feuilles... » où l'octave est franchie par intervalles croissants. Ecoutons aussi *la Jeune Fille et la Mort* (Schubert) et observons de quelle manière l'événement psychologique se reflète dans la conduite mélodique : au cours de la première partie la ligne de chant décrit un arc qui s'élève avec la révolte angoissée de la jeune fille, atteint son zénith avec l'argument le plus pressant : « je suis encore jeune », puis retombe sous l'emprise de la mort ; et celle-ci, en de longues sonorités étales — notons que l'immobilité du son exprime souvent la présence du surnaturel — promet désormais la douceur dans le repos. Une telle œuvre n'est-elle pas l'illustration de cette pensée du psychologue Henri Delacroix : « Chez le musicien le sentiment est déjà forme sonore ; la ligne du sentiment dessine immédiatement une forme mélodique » ?

Plus d'une fois nous trouverons l'idée de calme liée à un chant « rectiligne ». Ainsi, dans la seconde mélodie du cycle *A la bien-aimée lointaine* de Beethoven, le *sol* est longuement maintenu sur les paroles : « Là-bas, dans la vallée paisible, douleurs et tourments se taisent..., etc. » De même, dans *l'Invitation au voyage* (Duparc), les deux beaux vers de

refrain, image de paix et de félicité suprêmes, sont prononcés sur deux paliers impassibles : « Là, tout n'est qu'ordre et beauté », et, une quarte plus bas, « Luxe, calme et volupté ». De grands écarts d'intonation sont souvent utilisés pour exprimer un contraste. L'un des deux lieder d'*Egmont* de Beethoven *(Freudvoll und leidvoll)* en offre un bel exemple. Dans *le Voyageur à la lune* de Schubert, le même saut d'octave oppose successivement la terre à la lune et l'âme troublée de l'homme à la douce pureté de l'astre ; c'est là un cas instructif d'une évocation à la fois descriptive et psychique. Le passage du majeur au mineur si fréquent et si tendrement expressif chez Schubert (*la Couleur aimée*, la *Sérénade* de Rellstab, *la Poste*, etc.) apparaît avec esprit dans la *Sérénade inutile* de Brahms lorsque le prétendant, laissé devant porte close, supplie sur le triste mineur : « La nuit est si froide, si glacial est le vent. » On remarquera l'usage du chromatisme douloureux chez Hugo Wolf, en particulier dans le *Livre des Lieder espagnols*.

Du point de vue qui nous intéresse ici, il faut ajouter au caractère du profil mélodique le jeu des durées. Lorsque Schubert étire sur cinq mesures entières le mot «amour» à la fin d'*Amour sans repos*, il lui confère un accent intense. Un passage de *la Chevelure* de Debussy : « et nous étions liés pour toujours ainsi, *par la même chevelure la bouche sur la bouche* » franchit par degrés conjoints ascendants et d'un mouvement progressivement accéléré l'intervalle d'une dizième pour s'attarder, enfin, sur le dernier mot, au sommet de la tension sentimentale : ainsi le mélodique et le rythmique concourent-ils à l'expression.

En effet, le rythme est, en lui-même, riche de suggestion. Le *tempo* d'une œuvre en révèle avec

évidence la physionomie. Un mouvement vif est gai, tonique ; un mouvement lent est solennel, grave ; rapide, un rythme pointé est souvent léger, alerte ; lent, il est facilement pompeux (rappelons-nous la formule sur laquelle est construite l'introduction de la classique « ouverture à la française »), etc. Ce pouvoir expressif est très largement exploité dans l'art de la mélodie. Le remarquable développement accordé à partir du romantisme, à la partie de piano, lui fournit un terrain favorable. Voyons la chose, par exemple, chez Schubert. Ses accompagnements sont fréquemment le lieu d'un déploiement rythmique continu en accord avec le sens général du texte. Voici, en effet, les hallucinants triolets qui, traités de différentes manières, agitent de bout en bout l'atmosphère enfiévrée du *Roi des aulnes*. Voici les triolets obstinés d'*Engourdissement* soutenant la poursuite passionnée d'un souvenir. Voici tous ces fluides lieder de l'eau qui laissent ruisseler sur le clavier leurs ondes régulières et ininterrompues : *Message d'amour*, *Où donc ? A chanter sur l'eau*, *le Jeune Homme à la source*, etc. Ailleurs, au contraire, la continuité est brisée et le changement du mouvement ou de la formule rythmique crée une mutation d'ambiance *(la Jeune Fille et la Mort)*. Ailleurs encore, une cellule rythmique se complique, s'enrichit peu à peu et fournit, par là, un élément de progression psychologique *(Sur la rivière)*.

Certains types de mesure semblent prédestinés à certaines évocations. Ainsi le 6/8, qui se prête aisément à un souple balancement, convient bien à la berceuse ; pensons à la célèbre *Berceuse (Schlafe mein Prinzchen...)* qu'une erreur attribua longtemps à Mozart, ou à la *Berceuse* de Bizet, ou à la *Berceuse*

de Marie de Reger. Il convient pour la même raison à la barcarolle (*A chanter sur l'eau* de Schubert, *Barcarolle*, *Au bord de l'eau* de Fauré). Le mariage du binaire et du ternaire, le « 2 contre 3 », dispense une certaine abondance au discours musical. Il est cher à Brahms qui l'emploie volontiers en rapport avec la générosité du sentiment amoureux (*D'amour éternel*, *Ne plus te voir*, *Fidélité obstinée*, etc.). La syncope, le contretemps font partie, eux aussi, du vocabulaire expressif. Tantôt ils agitent à l'extrême la matière sonore (*Meine Liebe ist grün* de Brahms), tantôt ils la calment (*Berceuse*, du même). La syncope chantée, dans la mesure où elle contrarie le cours mélodique normal, peut souligner un mot, lui conférer un accent. Elle est fréquemment utilisée de cette manière dans l'œuvre de Hugo Wolf. Car, bien entendu, l'expression rythmique n'appartient pas seulement à l'accompagnement, encore que celui-ci, ignorant les exigences imposées à la déclamation, jouisse, sous ce rapport, d'une liberté plus grande. Rappelons-nous, par exemple, *le Fils des Muses* de Schubert où la voix bondit allègrement en un 6/8 iambique sur le léger dessin qui fait alterner les deux mains du pianiste. On pourrait ajouter ici le dosage du silence ; le silence est « peut-être la façon de faire valoir l'émotion d'une phrase » disait Debussy ; et Schumann dans *J'ai pleuré en rêve*, l'avait vivement éprouvé.

Enfin l'harmonie est le dernier agent d'expression qui nous retiendra. Cette sorte d'atmosphère sonore qui baigne une mélodie, cette couleur variable dont les modulations accompagnent son évolution dramatique et reflètent ses mouvements psychologiques, possède un pouvoir suggestif intense. C'est par elle, surtout, que vit la mélodie française et c'est par le caractère même qu'elle y adopte que celle-ci se

distingue principalement du lied germanique. Ce dernier, en effet, reste essentiellement campé sur un système harmonique classique dont il joue avec bonheur, souvent avec hardiesse et où il puise une sorte de franchise de la démarche en même temps qu'une puissance communicative irrésistible. Or, chez Fauré, chez Debussy, chez Ravel, il en va différemment. Les accords sont plus complexes, leurs enchaînements moins habituels. La tonalité est moins nettement affirmée, son assise moins solide. On module à des tons éloignés avec la plus séduisante fantaisie, on revient au ton principal avec l'aisance la plus dégagée. Aux modes majeur et mineur classiques s'ajoutent des échelles mélodiques particulières empruntées à la musique d'autrefois ou à celle de contrées lointaines. Ainsi archaïsme, exotisme, utilisation très libre de données anciennes élargissent les cadres traditionnels et nourrissent la matière harmonique d'une infinité de ressources expressives. Ecoutons l'une après l'autre une mélodie de Schubert et de Debussy : entre elles le faisceau harmonique semble avoir traversé quelque prisme et se répandre, élargi, en mille nuances irisées teintant d'effets subtils le sens des paroles ; la syntaxe a évolué, définissant un climat où le stable cède au fugitif et l'affirmation à l'allusion. La traduction poétique dispose ainsi d'une substance musicale extrêmement malléable, riche en délicatesses, en feintes, en détours imprévus dont l'assimilation réclame, d'ailleurs, une oreille exercée et un goût raffiné. Mais on ne saurait expliquer par des causes purement chronologiques, par le seul progrès stylistique, une différence qui tient aussi de la nature même de l'inspiration et qui pose, d'un côté, un lied d'essence populaire, accessible à tous, de l'autre, une mélodie savante, racée, conçue pour des connaisseurs,

En traitant successivement la mélodie, le rythme, l'harmonie, nous avons sacrifié la complexité du fait musical à la clarté d'un procédé d'exposition nécessairement déformant. Le sujet eût mérité, d'ailleurs, un examen plus profond. En effet, si on la compare à la musique vocale dramatique, la mélodie, limitée à un cadre étroit, privée des moyens de la représentation scénique, réduite à la seule puissance des mots et des sons, créant à la fois son décor extérieur et son ambiance affective, suppose une souplesse, une force condensée de l'expression qui font tout son prix.

FORME POÉTIQUE ET FORME MUSICALE. — L'accord plus ou moins étroit de la musique et du texte est plus ou moins favorisé par la forme musicale choisie.

Imaginons une chanson à couplets : tandis que le récit évolue, la musique se répète ; au lieu de s'inspirer du détail des paroles, elle se contentera d'une allure correspondant à leur ton général. Cette forme à couplets identiques ou *forme strophique pure* est populaire par excellence et s'affirme comme telle lors même qu'elle intervient dans la mélodie artistique. Au contraire, la musique peut poursuivre son chemin, se renouvelant sans cesse pour traduire au fur et à mesure le sens du poème. Ce traitement musical que nous appellerons *à composition continue* — les Allemands le définissent par le verbe *durchkomponieren* — permet une adhésion plus étroite de la musique au texte et offre des possibilités expressives beaucoup plus riches que la précédente. Entre ces deux types extrêmes existe un moyen-terme : la *forme strophique variée*. Ici la musique épouse la charpente du poème ; elle tend cependant à en refléter les nuances en introduisant des modifications dans la composition des couplets — modifica-

tions qui, parfois, n'affectent que l'accompagnement. Cette belle forme, respectueuse d'un cadre et pourtant souple, constitue un type extrêmement fécond.

Il arrive, enfin, qu'une mélodie soit construite en deux parties, ou encore à la manière d'un triptyque aux volets extérieurs identiques. C'est la classique coupe *A-B-A* que l'on rencontre dans la musique instrumentale où elle s'intitule *forme-lied* encore que, précisément, elle ne soit pas la plus caractéristique du lied.

La fonction « littéraire » de la mélodie détermine donc dans une large mesure et le caractère de la composition et sa forme. Voyons comment elle agit si l'on envisage le genre sous l'angle des moyens d'exécution.

Les moyens d'exécution. — La voix. — Tout d'abord la voix. Elle doit être pure et expressive. Le soprano coloratur et la basse profonde — dont il est d'ailleurs souvent usé avec bonheur — conviennent moins bien au poème chanté que le chaud mezzo ou le baryton bien timbré. La mélodie n'est pas le pays des extrêmes ni de l'éclat. Elle ne cherche pas à éblouir : elle veut être comprise. Elle emploie un style vocal qui varie de la tenue la plus proche du discours, du *récitatif*, à la courbe la plus chantante en passant par maintes nuances intermédiaires : par exemple cette sorte de récitatif élargi, de *récitatif mélodique* qui, chez Schubert en particulier, concilie d'une manière si émouvante les exigences de la parole et l'individualité d'un chant *(le Sosie)*. L'intervention du récitatif dans une mélodie correspond souvent à une grande intensité du sentiment. « Le chant lui-même doit retourner à la simple parole quand il lui faut atteindre aux sommets du dramatique et de l'émotion » dit Gœthe. La courte

et poignante phrase conclusive du *Roi des aulnes* semble l'illustration même de cette pensée. Songeons aussi à *la Violette* de Mozart ou à *Demain* de Richard Strauss.

Certains compositeurs cherchèrent sciemment la contrainte du verbe (les *Histoires naturelles* de Ravel) ; d'autres, au contraire, laissèrent s'épanouir le chant avant toute chose (l'essentiel de Schubert). La *vocalise*, cette forme pour ainsi dire ultra-vocale qui, sous son aspect le plus exubérant, déroule de volubiles guirlandes autour du mot précis et laisse proliférer le détail au détriment de la ligne essentielle, joue un rôle réduit dans l'art de la mélodie. Sans doute trilles, vocalises, mélismes, *gruppetti*, etc. ne furent-ils ni toujours, ni nécessairement de froids artifices au service d'une virtuosité brillante. Depuis le chant liturgique médiéval, et peut-être dès avant lui, le style « orné » semble avoir obéi à une double vocation à la fois expressive et purement décorative. Toutefois l'opéra, et surtout l'opéra italien, en l'orientant peu à peu vers la prouesse vocale, le conduisit décidément à disperser en vains effets son pouvoir émotif. L'ampleur du cadre théâtral, le goût facile du public favorisèrent ce phénomène d'hypertrophie et d'extériorisation excessive. La mélodie d'inspiration plus intime, conçue pour un auditoire plus restreint, relève d'une esthétique toute différente. Elle réclame une élocution musicale aisément intelligible, un chant simple qui suive la progression d'un poème sans retards et sans détours. Une syllabe y correspond généralement à une note, quelquefois à deux. Sans doute un petit nombre de notes peut cheminer sur une même voyelle : c'est la vocalise, si l'on veut, mais sous son aspect le plus sobre ; c'est la note de passage, l'inflexion ornementale, l'agrément discret. Ainsi la

courbe mélodique de Schubert se boucle par-ci, par-là en un calme *gruppetto (le Sosie, Litanie)*, ou frissonne en un mordant *(la Tête blanche)*, ou brode de quelque fin détail l'ondulation du chant *(Ave Maria)*. Dans le *Berger aux rochers*, il est vrai, une vocalise s'élance à plusieurs reprises sur une gamme entière : mais elle s'explique par les paroles qui évoquent alors la claire sonorité de la voix franchissant les espaces. Chez les grands maîtres du lied romantique un tel cas est extrêmement rare. Jamais chez eux le prestige technique n'est appelé à rehausser l'expression et jamais l'expression n'abdique en faveur de l'effet technique.

La mélodie française des premiers temps révèle par certaines tournures mélodiques l'influence du théâtre lyrique et frôle parfois le *bel canto*. Mais Berlioz et Bizet, auxquels nous pensons, connaissent également une écriture vocale plus simple, mieux adaptée à l'esprit du genre, telle qu'elle se généralisera plus tard. Dans la mélodie française moderne, lorsque l'ornement prend quelque importance on n'en saurait craindre aucune débauche et sa présence se justifie toujours musicalement ou par quelque désir d'illustration précis. Nous retiendrons, par exemple, *Mandoline* de Fauré ou *Pantomime* et *Pierrot* de Debussy où la vocalise, placée dans la bouche des personnages de la Comédie, semble une allusion raffinée aux impudiques roulades du style italien.

L'ACCOMPAGNEMENT. — L'accompagnement d'une mélodie, nous l'avons dit, est le plus souvent fourni par le piano. Toutefois l'accompagnement d'orchestre — auquel Beethoven et Berlioz firent déjà appel— acquit à une époque récente un usage assez répandu (Mahler, Richard Strauss, Ravel, etc.). Il n'en altère pas moins le caractère d'une forme d'art peu compatible, en principe, avec un appareil sonore aussi

complexe. Le lied romantique avait joint exceptionnellement un instrument au piano (*le Berger aux rochers* de Schubert avec piano et clarinette, deux chants de Brahms, *opus 91*, avec alto et piano, etc.). Mais la recherche d'associations de timbres originales appartient surtout au répertoire moderne (*Berceuses du chat* de Strawinsky pour voix de femme et 3 clarinettes, *Deux Poèmes de Ronsard* de Roussel pour voix et flûte, *Chansons madécasses* de Ravel pour voix, piano, violoncelle et flûte). Lorsque les combinaisons se font plus riches, elle marquent un rapprochement entre l'art de la mélodie et les formes destinées à un petit orchestre de chambre. Pensons aux *Trois Poésies de la lyrique japonaise* de Strawinsky pour voix, piano, quatuor, 2 flûtes, 2 clarinettes, ou aux *Trois Poèmes de Mallarmé* de Ravel qui utilisent le même ensemble instrumental.

Au piano d'accompagnement incombe un rôle à la fois musical et « littéraire». Du point de vue musical il soutient, il complète la mélodie chantée en l'établissant sur une base, en lui fournissant un milieu sonore qui, d'une manière générale, réalise son potentiel harmonique. Ceci a lieu avec une inégale richesse et suivant des modalités très diverses qui peuvent varier dans le cours d'une même mélodie. L'accompagnement peut tisser une sorte de fond relativement indépendant et discret sur lequel le chant se détache avec netteté. Il peut aussi transcrire ce chant d'une façon plus ou moins simple, plus ou moins apparente, plus ou moins enveloppée, plus ou moins continue. Ainsi, les notes qui doublent la partie vocale peuvent être incorporées à des accords plaqués, à de multiples figures issues de l'arpègement d'accords dont elles occupent soit le sommet, soit les régions médianes ; elles peuvent également appartenir à la basse. Tantôt le dou-

blage est rigoureux ; tantôt il s'effectue avec un léger décalage rythmique (la note jouée apparaissant avant ou après la note chantée correspondante) ; tantôt il se borne aux notes mélodiques essentielles ; parfois il est nourri de tierces, de sixtes qui lui donnent une plénitude veloutée, etc. Ailleurs le piano adopte un motif nettement caractérisé qui lui appartient en propre et sur lequel la voix développe un dessin différent. Ou bien il y a dialogue. Et ici encore on rencontre plusieurs variantes, soit que l'instrument et le chant, usant d'un même motif, se répondent en s'imitant, soit que chacun s'en tienne à son motif individuel. L'idée mélodique peut aussi circuler alternativement de l'un à l'autre. Nous ne prétendons point décrire les innombrables solutions auxquelles prête le concert de la voix et du piano et la variété des effets qui en résultent. Mais il faut retenir que le second est loin de jouer un rôle nécessairement effacé ou subalterne par rapport à la première. Parfois, au contraire, l'essentiel incombe à la partie instrumentale et la voix filtre au travers comme chose secondaire. Ainsi, dans *Clair de lune* de Fauré, le thème principal, gravé d'un trait délicat et sûr, inlassablement répété, est *joué*, tandis que le contour vocal s'y accommode, d'ailleurs avec grâce.

L'importance relative de l'accompagnement et du chant ne tient pas seulement à la répartition de l'écriture musicale entre ces deux partenaires. Elle est aussi fonction de la durée des *soli* du piano — *prélude*, *interlude*, *postlude* — qui constituent la vivante armature d'une mélodie. Le premier introduit au chant, le second anime l'attente de son retour, le troisième conduit au silence. Ce sont des valeurs esthétiques de transition infiniment précieuses. L'examen de leur structure, des rapports qu'ils présentent entre eux et de leur parenté thématique avec

les parties chantées de la composition entraînerait à des distinctions formelles utiles et nombreuses. Disons seulement l'essentiel. Tous trois, issus de l'ancienne *ritournelle*, c'est-à-dire du « retour » d'un court fragment instrumental placé au début, à la fin et entre les épisodes vocaux d'une œuvre, doivent en partie à cette origine un caractère de répétition plus ou moins accusé. Lorsque prélude, interlude et postlude sont identiques, on a véritablement une ritournelle. La forme strophique pure convient spécialement à ce « refrain » instrumental, procédé innocent et primitif, dont ni Mozart, ni Schubert, ni Gounod, ni même Fauré n'ont pourtant méprisé l'usage. Souvent le postlude reproduit le prélude d'une manière textuelle. Souvent leur différence n'affecte que leur terminaison et s'explique par leur mission respective : ouvrir et clore l'œuvre. Ils peuvent aussi se répondre seulement par l'emploi d'un même thème ; il y a alors rappel et non reprise littérale. Enfin, prélude et postlude peuvent n'avoir rien de commun.

L'utilité du *prélude* est, tout d'abord, pratique : il facilite l'intonation du chanteur. A ce titre il peut se contenter d'affirmer le ton par une phrase brève sans rapport étroit avec le contexte musical. Le cas est rare : généralement sa fonction introductrice le conduit à annoncer le thème chanté (ou l'un des thèmes chantés) ou à amorcer simplement la partie d'accompagnement (comparer *Bonne nuit* et *le Roi des aulnes* de Schubert). Quelquefois sa nature est plus complexe. Ainsi, dans *l'Hiver a cessé* (n° 9 de *la Bonne chanson* de Fauré), il combine deux idées qui apparaissent dans le cours de la mélodie où elles sont, d'ailleurs, le souvenir des n^{os} 6 et 7 du même cycle.

Si le prélude devance l'œuvre, le *postlude* peut être le lieu d'un développement conclusif extrême-

ment attachant. Fréquemment construit au moyen des éléments musicaux empruntés à la mélodie qu'il termine, il reste intimement imprégné du sens textuel qui se trouvait lié à ceux-ci. Ainsi, grâce à son emplacement privilégié, il lui est permis de s'attarder librement sur les chemins de musique à l'instant parcourus de paroles et de prolonger chez l'auditeur le rêve poétique, lors même que le chant s'est tu. Pensons à tant de postludes schumanniens.

Nous touchons ici l'un des aspects du rôle littéraire assumé par la partie instrumentale. Ce rôle est essentiel. Car, de l'effet imitatif le plus banal — sonnerie de cloches, galop de cheval, roulis des vagues, etc. — jusqu'à la transposition la plus délicate du sentiment, le piano illustre, commente, brosse un décor pittoresque ou suscite un état émotif inspiré par le poème. Où il se montre le plus parcimonieux de notes il peut être le plus intensément expressif *(le Sosie)* et quelques mesures d'introduction lui suffisent pour initier l'auditeur à l'atmosphère de la mélodie. L'accompagnement n'est jamais un soutien indifférent et amorphe. Sinon l'œuvre est mauvaise. Par sa richesse musicale, par sa puissante vocation suggestive, il peut égaler ou même dépasser en intérêt le chant. Ainsi son appellation même peut-elle se trouver démentie : en vérité c'est souvent lui que la voix « accompagne ». Prenons pour exemples bien des lieder de Hugo Wolf, d'autres de Richard Strauss. Et le « primat » que la mélodie française moderne tend à lui conférer sur la voix n'est-il pas significatif à cet égard ? Un tel renversement des valeurs est tardif. Mais l'on affirmera, en tout cas, que lied allemand et mélodie française ont franchi les étapes de leur formation le jour où, accru en individualité, l'accompagnement accorda au chant son éloquente participation.

Chapitre II

LES ORIGINES

L'art de la mélodie se dégage en pays germanique durant le dernier quart du XVIII^e^ s. C'est alors que le *lied* adopte sa formule définitive de poème vocal pour soliste accompagné au *piano-forte* — instrument qui, vers cette époque, l'emporte franchement sur le clavecin. Il ne s'agit pas là d'une brusque éclosion. Le terrain en avait été préparé grâce à une évolution de l'écriture musicale qui aboutit autour de l'an 1600 à un principe nouveau : le chant pour une voix seule appuyé sur un accompagnement de nature harmonique, c'est-à-dire fondé sur une suite d'accords. Nous reviendrons sur ce fait d'importance cruciale en suivant le développement qui lui donna naissance. De plus, l'avènement des instruments à clavier, et particulièrement du *clavecin* qui détrôna le luth au cours du XVII^e^ s., contribua efficacement à acheminer le genre vers sa physionomie moderne.

Si le XVII^e^ s. marque, par conséquent, une étape essentielle de la genèse de la mélodie, il est possible de relever tout au long de l'histoire de la musique vocale certaines formes, certains procédés qui présentent avec elle des rapports intéressants et dont quelques-uns prirent une part plus ou moins directe à son élaboration. C'est pourquoi il ne faut pas hésiter à en esquisser la perspective à partir de l'Antiquité même.

Antiquité. — L'on sait que la musique grecque fut, avant tout, vocale, *monodique* — c'est-à-dire à une seule partie, lors même qu'elle était exécutée par un chœur — et, de plus, étroitement liée à la poésie. Toute œuvre dramatique comportait des chœurs, tout poème lyrique était chanté, tout chant se moulait sur le rythme du vers. La réunion du poète et du compositeur en une même personne explique le soin apporté à la traduction rythmique du texte. De bonne heure les anciens s'ingénièrent à diversifier la coupe de leurs chants. Le strophisme pur connut des variantes. L'on groupait, par exemple,

une strophe, une antistrophe qui la reproduisait, et une épode de structure mélodique et rythmique différente. Si le chant choral représente l'aspect le plus typique de la musique grecque, le *solo vocal accompagné* n'en était pas, pour autant, négligé. Le *nôme* consistait en une longue pièce chantée et divisée, à certaine époque, en plusieurs fragments. Cet art était destiné à des chanteurs professionnels qui s'accompagnaient sur la cithare. Chansons à boire, chansons politiques, chansons d'amour, accompagnées à la lyre, représentaient un genre plus modeste et appartenaient au répertoire de la vie privée. Elles étaient parfois émouvantes comme l'est un beau lied lyrique. On en jugera par le célèbre *skolion* (chanson à boire) de *Seikilos*, gravé sur une stèle funéraire de Tralles en Asie-Mineure. Il faut insister sur le fait que le terme d' « accompagnement » répond ici à une notion extrêmement limitée ; en aucun cas on n'entendait plus de deux notes à la fois : c'est là le principe de la musique *homophone*, unilinéaire, d'une musique qui n'admet d'autre simultanéité que l'unisson et l'octave. Elle s'oppose ainsi à la musique *polyphonique* fondée sur la superposition de plusieurs parties différentes.

Le développement de la polyphonie domine la musique occidentale du XII^e^ au XVI^e^ s. Cependant il n'élimine pas l'homophonie qui subsiste, vivace, jusqu'à la fin du Moyen Age dans le chant religieux comme dans le chant profane. La Renaissance elle-même, encore que vouée au contrepoint — c'est-à-dire à la conduite simultanée de plusieurs lignes mélodiques — ne l'étouffera pas complètement.

Le chant homophone du début de notre ère jusqu'à la fin du XVI^e^ s. — CHANT RELIGIEUX. — Entre le chant grec, le chant romain qui en dérive et celui du haut Moyen Age, il y eut succession et non solution de continuité. La musique médiévale reste essentiellement vocale et présente deux aspects opposés : l'art sacré, l'art profane. Tous deux nous intéressent dans la mesure où l'on y découvre certains types formels ou certains caractères expressifs qui se retrouvent dans la mélodie des temps modernes. De leurs échanges et de leurs conflits naîtront, d'ailleurs, quelques-unes des expériences les plus fécondes de l'histoire musicale. Leur lien apparaît dès le IV^e^ s. lorsque saint Ambroise compose ou fait composer, dans un but de propagande religieuse, des *hymnes* sur des mélodies faciles et attrayantes où l'inspiration populaire est sensible. La réforme grégorienne, cependant, cherchant à préserver l'austérité de la musique sacrée, lui interdit les tournures séduisantes, propres à la musique profane. A côté des *récitatifs* d'écoulement uniforme, s'écartant peu du sévère *recto-tono*, de force expres-

sive extrêmement contenue, le chant grégorien adopte pourtant un style plus mélodique où perce le génie musical du peuple tandis que se dessinent certaines symétries, certaines structures riches d'avenir. Ainsi, le *psaume* égrène une série de versets dont la mélodie, parfois assez fournie, se répète ; l'*antienne* leur sert de refrain. Au contraire, le *trait* modifie à chaque verset la physionomie de sa strophe initiale. Dans le premier cas, on est en présence d'une coupe strophique pure à refrain (refrain que l'on peut assimiler à la ritournelle instrumentale d'une mélodie) ; dans le second, on observe le principe de la variation strophique ; celui-ci sera appliqué, entre autres, dans l'*air de cour* (voir plus bas) et dans le type de la *mélodie à couplets variés* (1). Enfin, l'on rencontre certaines dispositions remarquables comme celle de l'*Alleluia* du Commun des Martyrs pontifes qui s'achève sur la reprise de sa première phrase ; il ébauche donc la forme ternaire A-B-A sur laquelle reposeront plus tard, non seulement l'*air da capo*, mais de nombreuses mélodies. Le contact entre l'art religieux et populaire se manifeste clairement dans la *séquence* ou *prose ;* née au IX^e^ s. de l'adaptation de paroles aux vocalises qui suivaient les *alleluias*, celle-ci utilise bientôt la rime poétique et prend une allure scandée qui révèle sa parenté avec la chanson. On le voit, en dépit des réticences des autorités spirituelles, le chant d'église a côtoyé de près le chant profane, soit qu'il en ait subi l'influence diffuse, soit qu'il ait, peut-être, simplement emprunté certains timbres en vogue.

CHANT PROFANE. — Si l'écho de la chanson populaire résonna dans les sanctuaires, n'oublions pas qu'il s'agit là, en quelque sorte, d'un « choc en retour ». Car la chanson, ainsi qu'en témoignent les plus anciennes *cantilènes* connues, s'est abondamment nourrie de substance grégorienne. Mais, d'autre part, elle adopta au contact de la vie — où l'on danse, où l'on travaille en cadence — ces cadres précis, ces formules simples, ces tours mélodiques familiers qui parfois corrompront la pureté originelle du chant liturgique. Entre la musique de l'Eglise et celle du peuple il y a flux, reflux, osmose. Puis s'affirme une tendance nouvelle. Le chant ne sera plus seulement destiné à s'élever vers Dieu, à accompagner distractions et travaux collectifs : il sera cultivé pour lui-même, dans un but *artistique*.

(1) Remarquons toutefois que la variation strophique médiévale et celle que l'on observe dans l'air de cour répondent à des exigences d'ordre essentiellement musical alors que les variations introduites dans les couplets d'une mélodie sont dictées, avant tout, par des exigences littéraires, par la volonté d'adapter la musique au sens des paroles.

Et voici l'ère des musiciens-poètes qui, dans le Nord et dans le Midi, trouvères ou troubadours, vont « trouver » *(trobar)* des airs nouveaux et des paroles subtiles. Voici les lointains ancêtres des mélodistes de l'âge moderne.

Ce nouvel aspect du chant profane médiéval, tout de recherche et de raffinement, situe un *art savant* à côté de l'*art populaire* qu'il reflète, d'ailleurs, dans une certaine mesure. Car, bien souvent, telle brillante chanson n'a pas été inventée de toutes pièces par son auteur. Elle a été construite à partir de l'humble timbre que chacun fredonne. L'artiste s'en est emparé, l'a façonné, fleuri d'ornements, y a introduit une « manière » personnelle et l'œuvre a pris place parmi la magnifique floraison de la chanson savante médiévale éclose avec les croisades pour se faner à la fin du XIII^e^ s.

Quels en sont les caractères ? Du point de vue de l'inspiration on distinguera les *chansons d'amour*, parfois pleines de fraîcheur, parfois empreintes d'un maniérisme conventionnel ; les *chansons narratives ou dramatiques* qui tantôt manifestent une influence religieuse, tantôt content quelque historiette sur un ton libertin ; les *chansons politiques, morales, satiriques* qui critiquent avec une verve âpre ou déplorent avec une grave mélancolie. On peut inscrire dans la descendance des complaintes funèbres médiévales, par delà les *tombeaux* et *lamentos* des XVII^e^ et XVIII^e^ s., nombre de mélodies élégiaques telles le *Tombeau d'Anselme* de Schubert, *Ma belle amie est morte...* de Berlioz et Fauré, le *Lamento* de Duparc, etc.

Du point de vue musical, indépendamment de toute question d'origine, on peut classer les œuvres d'après leur structure qui appartient toujours à un type *strophique*. Ce classement (d'après Th. Gérold) les répartit en chansons *à forme fixe* — où les éléments mélodiques et poétiques se répètent à l'intérieur d'un couplet suivant un schéma déterminé — en chansons *sans refrain* et en chansons *à refrain ;* la troisième catégorie comporte elle-même deux types, suivant que ce refrain est lié à la mélodie de la strophe ou qu'il en est indépendant (auquel cas il peut varier avec chaque couplet).

Les rapprochements qu'il est possible d'établir entre la chanson artistique médiévale et l'art de la mélodie sont importants. Remarquons d'abord l'usage fait du strophisme. De plus, le lien de dépendance entre le refrain et le dessin mélodique de la strophe peut être comparé à la relation entre les *soli* joués et les parties chantées d'une mélodie. La chanson médiévale, comme son pendant moderne, est l'œuvre de compositeurs avertis. Dans les pièces à figure rythmique simple issues de la chanson à danser (*pastourelles, rondels, estam-*

pies, etc.) la conduite vocale, fondée sur une diction syllabique reste simple. Mais ailleurs elle est souvent délicate et suppose une grande habileté technique. Les souples mélismes du « chant couronné » trahissent le style recherché, la nature savante de la composition. Au demeurant, l'art de *trobar clus* (composer fermé) ne témoigne-t-il pas une volonté de subtilité non sans analogie avec certain aspect de la mélodie ouvragée récente ? Pour le troubadour comme pour le mélodiste le lien entre musique et poésie fait loi. Chez le premier ce lien est d'autant plus naturel qu'il est à la fois l'auteur des vers et de la mélodie. Il y a corrélation étroite entre le rythme poétique et celui du chant, de même qu'il y a recherche d'une collaboration entre la musique et le sens littéraire. L'on rencontre en effet, dans la chanson artistique du Moyen Age, des tournures mélodiques d'une expression intense. Prenons pour exemple la *Plainte* de Gaucelm Faidit sur la mort de Richard Cœur de Lion et, particulièrement, le mélisme de huit notes qui imprime une inflexion douloureuse à l'exclamation *Ai Dieus !* (O Dieu !). On y relève aussi des effets descriptifs précis. Ajoutons enfin qu'à l'exécution de ces chants se joignait généralement l'accompagnement rudimentaire de la *vièle* ou de l'orgue portatif.

La chanson artistique française exerça une influence très nette sur l'art des *Minnesaenger* allemands (*Minne* = amour, *Saenger* = chanteurs) qui se développa durant le XIII^e^ s. Ceux-ci pratiquèrent les mêmes genres : le *lied*, en particulier, correspond au *canso*, chanson d'amour provençale. Mais, à mesure que l'on s'avance dans le temps, l'esprit se transforme, le ton se fait plus rude. Chez les successeurs des Minnesaenger, chez les *Meistersinger* (maîtres-chanteurs) du XIV^e^, XV^e^, XVI^e^ s., le style perd en raffinement, le rythme devient uniforme et l'on s'achemine vers la lente gravité du choral luthérien.

Cependant, en France, l'art des troubadours avait pris fin. La chanson pour voix seule continuait de circuler dans le peuple ; mais, surtout, ses thèmes filtrèrent dans le développement de la musique polyphonique.

Le chant polyphonique jusqu'à la fin du XVI^e^ s. — EN FRANCE. — Les premières tentatives de polyphonie accomplies par la musique occidentale remontent au IX^e^ s. Nées à l'Eglise, elles jouent d'abord timidement sur deux voix, puis sur trois, tandis que certaines lois s'établissent qui régissent la disposition de ces parties et sont à l'origine du contrepoint. En même temps que les voix se multiplient, on assiste à la pénétration des éléments religieux par les éléments profanes. Voyons par exemple le *motet* qui est issu des formes primitives de la polyphonie. Il est ainsi appelé parce que sa voix supérieure porte

des « mots » qui expliquent — fréquemment en langue vulgaire — le sens de la voix principale : la *teneure* (ou *tenor*) ; celle-ci chante en latin (ou joue sur un instrument) un thème liturgique : le *cantus firmus*. Or, à partir du XIIIe s., la teneure liturgique peut être remplacée par un motif emprunté à quelque mélodie de troubadour ou à quelque refrain populaire. Le motet apparaît donc comme une sorte de carrefour du sacré et du profane. C'est par lui que la *chanson* s'installe dans la polyphonie. Elle en marquera fortement la période d'épanouissement et, jusque dans l'Eglise, affirmera sa puissante vitalité : combien ne comptons-nous pas, pendant la Renaissance, de messes écrites sur le thème populaire de l'*Homme armé ?*

Avec Guillaume de Machaut dont la personnalité domine le XIVe s., la musique profane acquiert une faveur grandissante. Fidèle à la tradition des troubadours, ce poète-compositeur écrit encore sur ses propres vers des chants à une seule voix. Mais il excelle également aux formes polyphoniques de l'art mondain : au *motet* (construit sur un thème inventé ou populaire), au *rondeau* et surtout à la *ballade*. Remarquons que, dans cette dernière, le *tenor* ou même les deux parties inférieures (*tenor* et *contratenor*) sont fréquemment exécutés par des instruments. On est alors en présence d'une sorte de pièce pour voix seule avec accompagnement instrumental. Ceci est surtout manifeste lorsque, chose nouvelle, Machaut confie l'intérêt mélodique principal à la partie supérieure.

La virtuosité contrapuntique se développe au XVe s. avec l'école franco-flamande. C'est l'âge par excellence des lignes mélodiques superposées qui s'enchevêtrent tout en conservant leur individualité, des voix livrées au travail thématique qui jouent à s' « imiter », à se poursuivre en « canon », à se répondre. Lors même que l'œuvre est de destination religieuse, l'édifice sonore peut être axé sur un motif de chanson profane qui tient lieu de *cantus firmus* et se déroule au *tenor*. Soumis à diverses modifications rythmiques il la traverse tout entière et maintient l'esprit de l'homophonie au cœur de la polyphonie. Bientôt, comme par réaction à l'égard des véritables acrobaties d'écriture auxquelles ce style « horizontal » a donné lieu, une tendance — que nous venons de voir pressentie par Machaut — se fait jour : la voix supérieure bénéficie d'un traitement de faveur, acquiert une certaine indépendance ; sa prédominance entraîne la soumission des voix inférieures ; l'on s'achemine donc vers la notion d'*accompagnement* ; la valeur de l'*accord* s'affirme au sein de la combinaison des mélodies. Josquin des Prés (vers 1450-1521) associe ainsi la maîtrise contrapuntique à un sens très net de l'harmonie. Lui et son école contribuent

à la naissance de la *chanson polyphonique française de la Renaissance.* Dès les premières décades du XVI^e^ s., celle-ci cherche à transmettre à la conduite de quatre voix simultanées le style alerte et clair de la chanson populaire homophone.

Faut-il rappeler ici les noms aux fraîches sonorités qui illustrent cet art ? Claudin de Sermisy, Clément Janequin, Passereau, Costeley, Claude le Jeune, etc. Parfois ces musiciens harmonisent de véritables chansons populaires. Ou bien ils créent leurs propres mélodies. L'écriture se simplifie, les « imitations » se font légères et transparentes (Passereau : *Il est bel et bon*) ; la polyphonie prend un caractère harmonique ; la diction est volontiers syllabique et nettement scandée. Ainsi le texte musical devient plus accessible, le texte poétique plus intelligible. Souvent la chanson se présente comme une suite d'accords bondissant sur un rythme franc et incisif qui tient de la « chanson à danser », des « rondes » populaires (Janequin : *Ce moys de may*). Les sujets et les sentiments exprimés sont variés ; les effets descriptifs ne manquent pas (Janequin : *Bataille de Marignan*). Par rapport au chant des troubadours, monodique et lié à une ébauche d'accompagnement instrumental, la chanson *a cappella*, bien que plus proche dans le temps, nous détourne des origines de la mélodie. Et pourtant, comment ne pas relever, dans l'une et dans l'autre, une élégance commune ?

A L'ÉTRANGER. — A l'étranger de même qu'en France, à mesure que l'on s'éloigne du Moyen Age, le chant *solo* s'efface au profit du chant choral.

A l'exception de quelques contrapuntistes remarquables, les musiciens allemands de la Renaissance sont généralement hostiles aux complications extrêmes du style polyphonique. Par contre, ils répondent à un besoin fondamental de la sensibilité germanique : celui du chant en commun, mais d'un chant familier, sincère et volontiers sérieux. D'où ces lieder aux harmonies simples, toujours gravitant autour de quelque motif connu — repris et brodé par les différentes parties — tels que ceux du *Lochheimer Liederbuch* (milieu du XV^e^ s.), recueil de chansons transcrites pour plusieurs voix. D'où les beaux *chorals* si puissamment expressifs dans l'interprétation harmonique reçue des maîtres de la Réforme. En eux se perpétuent la tradition populaire et l'art robuste des *Meistersinger.* N'oublions pas que le choral marque profondément l'histoire de la musique germanique. On en retrouvera l'esprit dans certaines mélodies telles que le *Chant de pénitence* de Beethoven, la *Litanie* de Schubert, *Nostalgie de la mort* de Brahms, etc. auxquelles il communique son assurance sereine et recueillie.

L'Italie de la Renaissance voit éclore, elle aussi, quelques types de pièces polyphoniques simples, de tour folklorique, de facture fruste. Retenons en particulier la *villanelle* pour l'influence qu'elle exerça sur la formation du lied monodique. En effet, jusqu'aux premiers lieder dits *im Volkston* (sur le ton populaire), les musiciens allemands indiquaient le style facile de leurs chansons en les intitulant : « *nach Art der welschen Villanellen* » (à la manière des villanelles welches). La *rottola* naïve et spontanée, écrite à quatre parties sur un rythme dansant, engendre, elle, une forme savante de grande beauté : le *madrigal*, auquel est liée l'admirable figure de Monteverdi. Il s'agit d'une composition profane à quatre ou cinq voix où les courbes les plus mélodieuses voisinent avec des passages en récitatif, où le contrepoint s'abandonne rarement à une grande complexité et conserve une transparence favorable à la compréhension du texte. A une inspiration tantôt dramatique, tantôt lyrique, tantôt puissante, tantôt délicate, répond une musique infiniment riche, souple, diverse, féconde en nouveautés et dominée par le souci de suggérer avec intensité le contenu de la parole. C'est par la force et le développement accordés aux effets sonores de valeur symbolique, à ces effets expressifs que l'on a nommé « madrigalismes » que ce genre a son importance dans l'histoire des origines de la mélodie.

L'art du madrigal qui illumine le chant laïque italien du XVI^e^ s. connaît en Europe un large rayonnement. A partir de la seconde moitié du siècle il pénètre en Allemagne où l'on se met à composer des *lieder* en forme de madrigal. A côté du choral luthérien, simple et grave, il introduit un genre profane plus nuancé et plus vivant. Surtout, il s'installe en Angleterre où il est encore en faveur durant le premier quart du XVII^e^ s. et où, très influencé par le folklore, il se montre souvent plein d'humour et de charme. C'est là que l'on voit un Dowland, virtuose autant que compositeur, en *accompagner le chant au luth*. Arrêtons-nous quelques instants à ce fait.

Depuis 1450 environ, les instruments qui, jusqu'alors, avaient participé à l'exécution des chants polyphoniques — soit qu'ils aient doublé certaines voix, soit qu'ils les aient remplacées — en furent pratiquement exclus. Tandis que le chant *a cappella* affirme se suffire à lui-même, on assiste au XVI^e^ s. à la naissance d'un art instrumental qui procède, d'ailleurs, de l'art vocal. En effet, à l'origine, il est surtout alimenté par la transcription d'œuvres vocales. Le luth, en tant qu'il permet la reproduction de compositions à plusieurs parties, est alors, dans le domaine profane, l'instrument privilégié. Toutefois, les transcriptions auxquelles il se prête ne sauraient être rigoureuses, car il ne

peut « tenir » le son comme l'exige la conduite de chaque voix. Le luthiste tend donc à « réduire » l'essentiel de la trame polyphonique à une suite d'*accords ;* d'où une simplification du contrepoint. Ainsi, une nécessité d'ordre technique, relevant des propriétés matérielles d'un instrument, contribue à instaurer le *langage harmonique* qui, par ailleurs, s'introduit, nous l'avons vu, à titre de réaction purement stylistique, au sein de la polyphonie (v. N. Dufourcq).

En même temps qu'il substitue l'agrégation « verticale » aux complications linéaires, le style nouveau établit une hiérarchie entre la *mélodie* d'intérêt dominant et l'*accompagnement* qui la soutient. Cette opposition, déjà en germe dans certaines œuvres de Machaut ou de Josquin des Prés à *superius* « chantant », s'exprime clairement, dès 1550 environ, dans la *chanson au luth* où la voix la plus élevée est seule chantée tandis que les autres sont absorbées par l'instrument. Une telle solution pour être transitoire n'en est pas moins significative et, pour ainsi dire, prophétique. En effet, au cours des dernières années du XVI^e^ s., l'on revient au chant à une seule voix, fondé, cette fois, sur un accompagnement de conception harmonique exécuté par des instruments. C'est l'avènement de la *monodie accompagnée*, condition première de l'art qui nous occupe.

Les formes de la monodie accompagnée au XVII^e^ s. — L'essor de la monodie accompagnée — qui marque dans l'histoire de la musique un phénomène aussi important que l'essor de la polyphonie — est favorisé par les progrès apportés au XVII^e^ s. à la facture des *instruments à clavier*, désormais rivaux du luth. La monodie accompagnée s'appuie, d'autre part, sur un procédé de notation nouveau : la *basse continue*. Le compositeur qui l'emploie se borne à noter la partie (ou les parties) à fonction mélodique d'une œuvre conçue harmoniquement, et, d'autre part, sa partie de basse. L'usage s'installe rapidement de munir chacune des notes de cette basse d'un ou de plusieurs chiffres *(basse chiffrée)* indiquant à l'accompagnateur les intervalles des accords par lesquels il convient de la « réaliser » au clavier, réalisation qui lui laisse, d'ailleurs, une certaine liberté.

Désormais le chant s'écoule avec indépendance sur son support harmonique. Débarrassé des contraintes de l'ancien contrepoint qui violentait et obscurcissait le texte, il acquiert une liberté et une souplesse grâce auxquelles il peut aisément s'adapter au rythme et au sens des paroles. C'est là ce que l'on cherche, à la veille de l'an 1600, dans un petit cénacle florentin qui rêve la résurrection du drame antique et achemine, en fait, à la naissance de l'opéra. Le *stile rappresentativo* florentin est fondé sur le respect de la poésie et de sa valeur

expressive ; il s'agit, en quelque sorte, de « parler en chantant ».

L'esthétique nouvelle s'appliqua à l'opéra, à l'oratorio, à la cantate. Mais, à côté de ces genres imposants, elle affecta aussi le sort plus modeste de la pièce vocale isolée.

En s'attachant trop servilement au verbe, le style *récité* avait abandonné une contrainte pour en épouser une autre. Il frisait dangereusement la sécheresse. Rapidement, d'autant qu'il était italien, il se laissa séduire par le contour mélodique — par l'*arioso* — et le dessin « enjolivé ». En outre, la mélodie continue tendit à se fragmenter pour s'inscrire dans des formes définies, d'où l'*air*.

Il faut bien noter ici que le terme d'air n'est pas toujours associé à la notion d'opéra. Aussi bien, dès 1571, sous le titre d'*Airs de cour miz sur le luth*, on publiait en France un recueil de compositions semi-populaires pour une ou plusieurs voix. Jusque vers 1630, chansons à boire, chansons d'amour, chansons tendres ou lestes se réclamèrent de l'*air de cour* sans, pour autant, respecter la promesse de raffinement impliquée par cette locution. Il reste que l'air de cour, sous son aspect classique, est un chant monodique, d'une distinction et d'une douceur de ton un peu conventionnelles. La mélodie en est souvent moulée sur la longueur du vers ; la coupe est strophique. De bonne heure on varia à chaque couplet la mélodie de la première strophe en l'embellissant d'ornements ; ce furent les « doubles » dont la coutume fleurit surtout sous l'influence de l'air italien qui pénétra en France après 1640, en même temps que la basse continue. La première moitié du siècle avait été illustrée par les noms de Guédron, célèbre par ses *récits* — airs de cour de déclamation dramatique — de Gabriel Bataille, d'Antoine Boesset. Ce dernier utilise en même temps les tablatures de luth archaïques et la récente basse continue. Chez lui l'air de cour revêt un tour plus mélodieux, plus tendre et plus langoureux ; c'est ainsi qu'on le goûte dans la société des « précieuses ». Après 1640, avec Moulinié, Lambert, Bacilly, Le Camus, le genre se fait plus expressif ; il se rapproche du *bel canto*. La forme *da capo* (A-B-A) se dessine, parfois, par un retour de la première phrase à la fin de la strophe. Un petit prélude instrumental peut marquer l'importance déjà accordée à l'accompagnement.

L'air de cour, le récit, genres voisins — car le récit use également de la coupe strophique — constituent les éléments principaux du *Ballet de cour*, brillante manifestation mi-chorégraphique, mi-musicale qui, depuis 1570 environ jusqu'à Louis XIV, animait les fêtes royales et princières. Ils incarnent l'essentiel de la monodie française du XVII^e^ s., du moins de la

monodie « aristocratique ». Car les *vaudevilles* ou *voix de ville*, ces chansons d'origine savante, devenues populaires « qui courent la ville » (La Monnoye) — auxquels se rattachent la chanson galante, la chanson à boire, la « brunette », etc. — poursuivent dans le peuple une carrière dont l'éclat se développe encore au siècle suivant (1).

Vers la même époque, que se passe-t-il en Allemagne ? Au début du XVII^e s. le lied laïque se dégage du traitement choral et fait son profit des expériences italiennes sur la monodie. Tandis que Schütz adopte dans ses *Petits concerts spirituels* le principe de la voix concertante jointe à un accompagnement harmonique, Schein l'introduit dans le domaine mondain. Ses *Concerts laïques* contenus dans les trois recueils des *Waldliederlein (Petits chants de la forêt)*, parus entre 1621 et 1628, sont écrits pour deux voix et basse continue, la voix inférieure pouvant être exécutée par l'accompagnement. Th. Selle est l'auteur de nombreux lieder spirituels et profanes (*Hagiodecamelydria*, petits concerts spirituels de une à quatre voix, 1631 ; *Monophonetica*, lieder profanes à une voix et basse continue, 1636). Mentionnons également S. Scheidt (*Concerts spirituels* à deux et trois voix avec basse continue, 1631-1640) et Ch. Kittel (*Airs et cantates* de une à quatre voix, 1638).

Entre 1638 et 1650, Heinrich Albert, cousin et disciple de Schütz, publie une série d'*Airs* d'une grande simplicité d'allure, de forme strophique, en partie conçus pour une seule voix et basse continue. De là vient que l'on considère généralement ce musicien comme le fondateur du lied moderne accompagné au clavier. C'est peut-être lui accorder trop d'originalité. En tout cas il contribua pour une grande part à acclimater la monodie ultramontaine en pays germaniques. Le style sans prétention de beaucoup de ses petits chants profanes pour une voix les inscrit en tête de la lignée des lieder *im Volkston* dont l'écho retentit encore dans l'œuvre de Mozart, par exemple, et que, jusqu'à l'époque contemporaine, les compositeurs de langue allemande n'ont point complètement oubliés.

Chez Adam Krieger (1634-1666) qui imita Albert, on rencontre des lieder de belle mélodie. La phrase en est souvent soumise à la carrure. Ce musicien fait un emploi très heureux de la ritournelle instrumentale ; écrite à cinq parties, elle est destinée à un petit orchestre à cordes soutenu par le *continuo*.

(1) On en jugera en consultant l'anthologie publiée par Ballard entre 1627 et 1667 environ sous le titre de *Chansons pour danser et pour boire* et les recueils d'*Airs sérieux et à boire* publiés par la même maison à partir de 1662 jusqu'à une date avancée du XVIII^e s.

La tradition fixée par Albert se poursuit également chez Hammerschmidt (*Odes profanes*, 1642-1649), puis chez J. W. Franck (*Lieder spirituels*, 1681).

Sous l'influence de l'*aria da capo*, le lied s'élargit parfois jusqu'à cette coupe et tire de la vocalise de beaux effets expressifs. On en trouve d'admirables exemples dans l'œuvre d'Erlebach (1657-1714) d'une si chaude et si émouvante qualité mélodique. Toutefois, dans la mesure où il se distingue de l'air à l'italienne, dans la mesure où il définit son individualité bien germanique, le lied du XVII^e^ s. se borne à un strophisme simple, à une mélodie fraîche et facile. Ainsi le climat intime du genre se manifeste-t-il dès ses débuts.

A partir de la fin du siècle, toute l'attention du monde musical est polarisée par les formes de l'art dramatique. Le lied s'efface pour un temps.

Résumons-nous :

— Le principe même de la *pièce vocale artistique pour soliste* existe déjà dans la Grèce antique. Suivent deux périodes privilégiées : le Moyen Age, le XVII^e^ s., séparées par une période d'abandon.

— La *forme strophique* remonte à un passé extrêmement reculé. Elle semble réaliser l'articulation la plus naturelle et la plus constante d'un chant. Toutefois elle est très tôt l'objet de variantes qui annoncent certains types formels utilisés par la mélodie future.

— La notion d'*accompagnement* ne se précise, sous sa physionomie moderne, qu'au moment où s'élabore un style harmonique. C'est alors que la *monodie accompagnée* rétablit entre musique et poésie l'équilibre que la polyphonie avait, pour un temps, altéré au profit de la première. C'est alors aussi que se réalise l'association typique entre le chant solo et l'instrument à clavier qui permettra le développement ultérieur de la mélodie artistique.

CHAPITRE III

DEUX SIÈCLES DE LIED
1750-1950

De 1750 jusqu'au lied romantique. — Durant la première moitié du XVIII^e s., le lied subit une éclipse. Les formes monumentales de l'opéra, de l'oratorio, de la cantate, absorbent l'essentiel de la production vocale. Une vague d'italianisme déferle sur l'Allemagne, sur l'Autriche : Vienne, Salzbourg sont gagnées par la chaude mélodie, dorée au soleil méditerranéen, qui coule, aisée et souriante, quelque peu dédaigneuse du sévère contrepoint des vieux maîtres allemands. Déjà, pourtant, un certain orgueil musical germanique dessine une réaction. Il y a Hændel, Telemann, il y a Bach. Nous n'avons pas à doser la part de leur dette musicale à l'égard de la France ou de l'Italie. Mais lorsque Bach meurt en 1750, si l'opéra italien est roi, l'Allemagne a pris conscience de son rôle. Depuis longtemps déjà, Hambourg est le brillant foyer de l'opéra en langue allemande qui, toutefois, reste encore panaché d'influences françaises et italiennes. Reinhard Keiser que l'on a nommé « le Mozart du XVII^e s. » (bien que sa mort se place seulement en 1739) ne donne pas moins de cent seize opéras à cette ville. Compositeur fécond, chez lequel toute mélodie se fait spontanément « chantante », il écrit dès 1710 un *Singspiel : la*

Foire de Leipzig, premier exemple, semble-t-il, de l'opéra-comique allemand. Face à l'*opera buffa* italien, le *Singspiel* dresse désormais sa silhouette bien germanique. Son éclat s'affirme seulement aux alentours de 1770 avec Johann-Adam Hiller pour conduire à *l'Enlèvement au Sérail* (1781-82) et à *la Flûte enchantée* (1791) de Mozart. Le *Singspiel* prépare à la fois l'avenir de l'opéra national et le développement du lied. En effet, il est farci de chants à couplets, simples et plaisants, qui obtiennent dans le peuple un succès énorme.

Car, il faut le dire, ce peuple ne s'est guère laissé conquérir par le culte des maîtres italiens. Bien plutôt, il est resté fidèle à l'humble tradition du *lied* et du *liedlein*, « éternel et inviolable refuge de la pensée allemande » (Romain Rolland) ; refuge aussi de sa sentimentalité et de ce besoin très caractéristique d'une expression musicale familière. Ce besoin immanent allait être encouragé, étayé, par un mouvement à la fois littéraire et philosophique d'une portée sociale et artistique considérable : le Romantisme naissant, le souffle du *Sturm und Drang* cherche à renverser la poésie conventionnelle et sclérosée de l'époque précédente, son Antiquité affadie et son « esprit » encombré de platitudes. En échange, il se penche sur le trésor autochtone du *Volkslied*, sur ce chant simple et direct dans lequel, à partir du dernier quart du XVIII^e^ s., sous l'influence de Herder, on veut voir l'émanation vivace et originale de la race. L'impulsion est ainsi donnée aux travaux littéraires d'Arnim et de Brentano, puis des frères Grimm qui, une génération plus tard, recueillent les traditions orales anonymes et les fixent.

Jusque vers 1750, les maîtres de la composition se sont détournés du lied. Mentionnons pourtant la parution significative d'abondantes anthologies du

genre ; par exemple, la suite de recueils publiés à partir de 1736 par le poète Sperontes sous le titre : *Muse au bord de la Pleisse ;* des morceaux, en général plus voisins de la danse instrumentale que du chant, y portent, tant bien que mal, un texte médiocre. Mais il appartiendra à l'*école de Berlin* de cristalliser les tendances qui forgeront la résurrection et la réhabilitation du lied. Après C. Gottfried Krause, à côté de J. A. Hiller (que l'on a cité à propos du *Singspiel*), J. A. Peter Schulz, auteur de trois séries de *Lieder im Volkston* (1782, 1785, 1790), est le maître d'un art que l'on cherche à dépouiller de tout caractère artificiel. Voici ce qu'en l'une de ses préfaces il écrit : « Je me suis appliqué à être le plus simple possible et le plus intelligible. Oui, même j'ai cherché à donner à toutes mes inventions l'apparence de choses connues déjà, — à condition, bien entendu, que cette apparence ne soit pas une réalité. » Son œuvre est fine, d'une aisance mélodique où perce, d'ailleurs, l'influence de la chanson française. Car n'oublions pas que nous sommes au XVIII^e s. et que les formes de l'art européen les plus « nationales » ne peuvent se soustraire à quelque nuance empruntée à la culture française.

A son origine, l'idéal du lied auquel aspire l'école de Berlin (voir les principes exposés par le poète Ramler vers 1753-55) se résume ainsi : des chants conçus « pour tous » ; une mélodie d'un tour accessible, facile à retenir et qui se suffise à soi seule, même sans basse ; une écriture vocale dépourvue des ornements en usage dans l'air d'opéra : vocalises, trilles, fioritures diverses. La forme à couplets est la mieux appropriée au style familier désiré. L'accompagnement de clavier repose sur des harmonies simples ; la partie jouée par la main droite contient la mélodie chantée ; l'ensemble est noté sur deux por-

tées seulement. Les textes, souvent frais et charmants, parfois nostalgiques, tendent à refléter un sentiment naïf et sincère.

A l'école berlinoise se rattachent Reichardt et Zelter. Et voici qu'avec eux nous abordons l'instant capital où la musique pénètre l'univers lyrique de la poésie de Gœthe dont elle tirera un enrichissement incomparable. Il est certain que le lied romantique doit, pour une large part, la magnificence de son envol au contact de l'œuvre du Dieu de Weimar. Reichardt admira passionnément la poésie de Gœthe qui lui suggéra quelques-unes de ses meilleures inspirations ; peut-être même lui a-t-elle dicté une certaine amplification déjà accordée à l'accompagnement. Zelter lui succéda dans l'estime musicale et dans l'amitié du poète. Compositeur doué, il assimile avec sensibilité les intentions littéraires et la musique d'un texte ; l'un des premiers (avec Ch. G. Neefe, le maître de Beethoven) il cherche à modifier, parfois, les diverses strophes d'un lied. Chez ces deux musiciens, par l'esprit comme par l'enrichissement de la facture, le lied accomplit un progrès sensible. Cependant, quel qu'ait été leur rôle sous ce rapport, il est difficile de pardonner au second la critique hargneuse dont il flétrit Beethoven aux yeux de Gœthe ; et l'un et l'autre ne lui ont-ils pas voilé le génie de Schubert ? Mais arrêtons-nous au seuil du romantisme musical qu'évoquent Beethoven et Schubert et jetons un regard en arrière, car trois noms brillent dans le passé : Gluck, Haydn, Mozart.

Gluck effleura à peine l'art du lied. On lui doit pourtant une suite de sept pièces sur des poèmes de Klopstock : *Odes et Lieder de Klopstock à chanter au clavier* (1770). Ces compositions se rapprochent de l'air par la préférence accordée à la coupe *da capo*

sur la forme à couplets et par l'introduction de changements de mouvement. Le petit recueil eut le privilège de séduire Gœthe et Wieland. On le conçoit : la déclamation fait preuve d'une grande justesse et déjà l'expression poétique est heureuse dans sa simplicité. A cet égard on retiendra, en particulier, le lied intitulé : *Die frühen Gräber.*

Vienne intervient sensiblement plus tard que Berlin dans l'histoire du renouveau du lied. L'éveil y est seulement donné en 1778, lorsque J. A. Steffan commence à faire paraître une série de *Recueils de lieder allemands.* Ainsi, dès son origine, le lied viennois peut profiter des expériences de l'Allemagne du Nord et de l'épanouissement du *Singspiellied.* Il y ajoute une tendance nettement méridionale à l'assouplissement de la mélodie en même temps que les éléments d'une technique instrumentale éprouvée.

Tous ces caractères apparaissent déjà chez Haydn qui n'aborde le lied qu'au seuil de la cinquantaine. Aussi bien, celui-ci occupe dans l'ensemble de son œuvre une place réduite : deux recueils de douze lieder publiés en 1781 et 1784, douze « canzonnetas » anglaises publiées en 1796 constituent à peu près la totalité des mélodies avec accompagnement au clavier de ce maître.

Les textes, pour la plupart, sont médiocres. Haydn se plaint de n'en point trouver de suffisamment musicaux ; en fait il semble avoir ignoré les poètes lyriques contemporains. Par contre, pendant son séjour à Londres, il met en musique des poèmes de Shakespeare *(Spirit's song, She never told).*

Généralement strophique, le lied de Haydn, surtout à ses débuts, est encore proche du *Singspiellied* et de la chanson dansée *(Une histoire très banale, Contentement).* Cependant il se borne rarement à un style purement populaire (souvenons-nous que la

Sérénade bien connue : *Liebes Mädchen hör mir zu* doit vraisemblablement être attribuée à Mozart). La souplesse de la ligne mélodique et son écriture relativement fouillée qui use volontiers d'inflexions ornementales, de courtes vocalises, attestent généralement l'influence de l'*air*. Celle-ci est particulièrement sensible dans certaines pages d'inspiration sérieuse ou sentimentale (*Sympathie*, *Fidélité*, etc.) (1), où le souffle est plus ample, la facture plus compliquée, où la forme strophique le cède souvent à la composition continue et où le ton se fait parfois dramatique.

Le rôle important que Haydn ne tarde pas à confier à l'accompagnement est un des principaux facteurs d'intérêt de ses lieder. Ceux-ci, notés d'abord sur deux portées seulement, abandonnent par la suite le lien absolu entre le jeu de la main droite et le chant, désormais inscrit sur une portée indépendante. Toutefois, les ressources offertes par cette séparation sont encore peu exploitées et le piano (respectivement le clavecin) continue, dans une large mesure, à « chanter » *avec* la voix. Surtout, les préludes, d'un développement parfois très remarquable, les interludes, la « matière » même de l'accompagnement déploient chez Haydn une richesse de couleur, un caractère « symphonique » qui rappellent à chaque instant la maîtrise du compositeur dans le domaine de l'orchestre.

Dégagé de l'esprit de l'air, le don mélodique du musicien s'affirme dans sa force simple et populaire lorsqu'en 1797, dans le jaillissement d'un dernier chant, large, puissant, recueilli : *Gott erhalte Franz den Kaiser*, Haydn donne à l'Autriche son hymne

(1) Ces deux exemples sont empruntés aux « canzonnettas anglaises.

national et pose à jamais sa griffe sur l'histoire du lied.

Depuis six ans Mozart était mort qui avait conduit le lied du XVIII^e s., et, en particulier, le lied viennois à son apogée. Non point qu'il eût attaché à ce genre beaucoup d'importance : comme dans l'œuvre de Haydn, le lied est modestement représenté dans celui de Mozart. Du moins par le nombre. Mais la beauté de la plupart, la variété de leur ensemble — sorte de récapitulation des différents types de lieder en usage à l'époque sous leur forme la plus achevée — offrent au musicien et à l'historien de la musique une matière infiniment précieuse.

Les textes du lied mozartien sont indifférents sinon mauvais, exception faite de *la Violette* de Gœthe. Encore Mozart rencontra-t-il ce poème par hasard dans un recueil où il était attribué à Gleim. Eut-il conscience de la qualité de ces vers ? En tout cas il n'hésita pas à les compléter par une courte méditation attendrie : « La pauvre violette, c'était une gentille violette. » A propos de l'opéra il dira : « Il faut absolument que la poésie soit la fille obéissante de la musique. » La poésie de ses lieder ? La versification bien plate de thèmes bien pauvres. Dans un décor pastoral l'esprit des « bergeries », la frivolité sous son masque naïf, un certain humour « rococo », ou, au contraire, les larmes dont la première vague du Romantisme a rompu les digues et qui ruissellent éperdument à travers la sensibilité édulcorée de l'époque werthérienne. Mais tout ceci est transfiguré par la pureté du langage musical, par la secrète alliance de la grâce et de la profondeur — par Mozart.

Ses premiers lieder furent composés entre 1768 et 1772. A la manière ancienne ils ne comportent que deux portées : l'une pour le chant, l'autre pour la

basse. Ils sont conçus dans le style instrumental simple du *Tanzlied* (chanson dansée) dont les recueils du temps offraient au jeune Wolfgang des modèles en grand nombre *(A la Joie. Daphné, tes joues roses)*. Sous un aspect plus souple et plus développé, l'influence instrumentale se manifestera encore dans *A Chloé*, mélodieux *rondino* de 1787 ; elle y est responsable de quelque désinvolture à l'égard de la prosodie. Par une étrange symétrie, c'est au cours de la dernière année de la vie de Mozart que nous retrouvons, sous une plume plus ferme mais plus juvénile que jamais, le climat de l'enfance : *Nostalgie du printemps*, *Jeux d'enfants*, joyeuses pièces à couplets et petites ritournelles, laissent éclater dans leur fraîcheur primesautière le bonheur de vivre. Le thème de la première qui déploie allègrement l'accord parfait, tire peut-être son origine d'une chanson souabe ; peu importe, telle qu'elle est, la mélodie a glissé dans le répertoire populaire où elle rejoint les airs de Papageno de *la Flûte enchantée*, autres lieder populaires sous leur revêtement scénique. Nous avons dit, en effet, la parenté du *Singspiel* et du lied ; elle s'exprime encore dans la gracieuse *Petite Fileuse*, dans la bonhomie satisfaite de *Contentement (Was frag ich viel)*, dans le caricatural *la Vieille* où jaillit gaiement l'humour mozartien.

La légèreté, le charme ailé de Mozart animent des lieder d'atmosphère rococo tels que *le Magicien*, *le Secret*. Mais ailleurs brûle une flamme farouche : dans *Lorsque Louise brûla les lettres de son amant infidèle* (1787) la forme strophique est abandonnée ; poursuivie de bout en bout, la composition reflète au fur et à mesure le développement des réactions psychologiques qui impriment à la ligne mélodique par un dessin agité et des rythmes pointés, le ton de la déclamation exaltée. Ce lied, en vérité, est plutôt un

air. Quant à la délicate *Violette* (1785), elle est tout un drame en raccourci. La musique y serre étroitement les péripéties de la narration : voici venir la jeune bergère ; son pas aérien se pose sur le pointillé d'un léger *staccato* du piano ; elle chante ; comme sur une flûte champêtre un petit interlude évoque sa chansonnette ; l'instant poignant approche où elle va fouler la fleur qui l'aime : le chant se mue en un récitatif qui se dresse jusqu'au geste accompli... un silence tendu d'émotion... puis il s'affaisse doucement et la sève mélodique va l'emporter à nouveau, appuyée sur les arpèges de l'accompagnement ; un épilogue candide... c'est tout. La variété, la concision de cette musique, la souplesse avec laquelle elle épouse les épisodes du récit illustrent dans le champ miniature du lied la vocation dramatique du musicien. *Dans un bois solitaire* (1778), « ariette » sur des paroles françaises, offre également une courte « scène » et appelle la même observation. Entre la belle mélodie initiale et son retour, un récitatif ponctué d'accords, un *adagio*, un *allegro*, un *presto* se succèdent selon le mouvement de l'action, tandis que la qualité de la musique parvient à effacer la banalité précieuse du thème mythologique et les heurts infligés à la prosodie. Enfin, il est deux mélodies où l'on entend Mozart s'évader de son époque et ouvrir largement la voie au *Stimmungslied* de l'avenir. Ainsi de *Abendempfindung* (1787) qui épanche d'amples phrases mélodiques sur le calme élégiaque de l'accompagnement. Ainsi de l'admirable *Séparation* (1787) dont le ton de *fa* mineur voile la mélancolie pénétrante et tendre, la discrétion intime du sentiment, et par lequel Mozart tend la main à Schubert.

Par la nuance lyrique qui, déjà, teinte l'inspiration, par la technique qui, en plus d'un endroit, a décou-

vert l'équilibre vivant du chant et du piano, le lied de Mozart distance de beaucoup les pièces instrumentales à doublure vocale rencontrées chez Haydn (1).

Est-ce à dire qu'après lui nous entrons franchement dans le royaume du lied romantique ? Pas encore. Avec la première et monumentale figure du romantisme musical, avec Beethoven, le lied ne cède pas encore d'une manière décisive au courant qui l'emportera par la suite. Rappelons-nous que les premières mélodies de Beethoven sont à peu près contemporaines de la mort de Mozart (1791) et que la veine tarit peu d'années après que le génie de Schubert, alors âgé de dix-sept ans, eût brusquement éclaté dans la *Marguerite au rouet* de 1814.

Lors même que nous exceptons les compositions vocales avec orchestre, celles qui appellent plusieurs voix, celles dont le thème fut emprunté au folklore germanique ou étranger, on possède plus de soixante lieder de Beethoven pour piano et chant.

De bonne heure le musicien se tourne avec intérêt vers ce genre. Il y reste d'abord très influencé par la manière de l'époque. Une série de huit compositions (vers 1792) reflète la recherche de la simplicité, du *Volkston* en vogue. *Mai* (Gœthe) est une page fraîche et charmante, *Lied* une jolie bagatelle. Mais un exemple, d'ailleurs extrême, choisi dans ce groupe : *Das Blümchen wunderhold*, montre combien la musi-

(1) Quatre compositions figurant généralement parmi les *Lieder* de Mozart appellent quelques remarques. *Un moto di gioja* est en réalité un air, destiné primitivement à la partition des *Noces de Figaro ;* sa réduction pour clavier et chant a été réalisée par Mozart. *Avertissement*, écrit pour un accompagnement de 2 violons, alto, contrebasse, 2 hautbois et 2 cors devait également intervenir dans quelque œuvre scénique ; sa réduction pour clavier et chant n'est pas de Mozart. L'authenticité de *Ridente la calma, canzonnetta* italienne dont le manuscrit a disparu, est contestable. La célèbre *Berceuse (Schlafe mein Prinzchen...)* est d'un certain Flies, non de Mozart.

que beethovénienne, même à ses débuts, se prête mal à revêtir des formes innocentes ; le cadre de la chansonnette sans prétention que Mozart eût illuminé d'une grâce transparente, comprime ici l'inspiration qui s'y dessèche avec raideur. Lorsque Beethoven est « populaire », il l'est avec une vigueur rustique indomptable : la gentillesse aimable et les tons pastels ne sont pas son affaire. Dès 1790, *Plainte* (Hölty) offre une profondeur d'accent qui manifeste déjà le génie propre de son auteur. Puis, en 1796, voici la célèbre *Adélaïde*, longue composition en deux parties où le jeune Beethoven s'abandonne d'abord à une certaine douceur sentimentale pour se laisser gagner ensuite par une exaltation croissante. Mais quelques années plus tard comme le ton a changé ! En 1803 ce sont les sévères *lieder de Gellert*, six chants sur des textes religieux où l'élément personnel le cède au langage universel. De grandes lignes musicales nobles, des harmonies simples et puissantes, l'autorité de l'unisson. Pour énoncer des vérités austères, Beethoven retrouve le style large et dépouillé de la musique d'église, le vieux choral germanique, le traitement contrapuntique, la couleur de l'orgue *(Chant de pénitence)*. Bach, Hændel surtout *(la Gloire de Dieu dans la nature)* se dressent derrière lui. Après ce majestueux appel, trois années de silence. En 1807 naît *In questa tomba oscura ;* dans son grave lyrisme, cette œuvre apporte peut-être la page la plus haute du lied beethovénien. De la même époque, quatre versions de la *Mignon (Nur wer die Sehnsucht kennt)* de Gœthe. Et bientôt le drame va se dessiner de la relation de Beethoven avec le maître de Weimar (voir Romain Rolland). Depuis toujours le musicien l'admire jusqu'à la vénération. Il est irrésistiblement attiré par sa poésie et lui accorde la plus grande place dans ses compositions ;

il recherche ardemment son approbation. Mais la puissance élémentaire, l'aspect véhément de son génie heurtent l'harmonieuse sérénité de l'Olympien. Bien après la « rencontre de Teplitz » (1812), alors qu'il aura été durement frappé par « le silence de Gœthe », lui, l'altier, l'impérial Beethoven s'abaissera encore, dans une lettre d'une humilité surprenante, à solliciter son conseil sur la manière de composer ses poèmes. Parmi les mélodies de Beethoven sur textes de Gœthe, outre les deux célèbres lieder de « Clärchen » appartenant à la musique de scène d'*Egmont* (*Die Trommel gerühret* et *Freudvoll und Leidvoll*), retenons *Wonne der Wehmut* pour le bonheur avec lequel la substance littéraire est transfusée dans le langage des sons. Gœthe dans le lied beethovénien, c'est la chaude empreinte du lyrisme dont les grands thèmes, la nostalgie, l'amour impérissable, l'intimité avec la nature s'épanouissent encore dans le cycle *A la bien-aimée lointaine* de 1816 (Jeitteles). Cette longue rêverie amoureuse est tantôt en harmonie apaisée avec le calme du paysage, tantôt mêlée au flux bruissant de la vie printanière. Par l'écriture de la partie pianistique et même par la conduite de la voix, l'œuvre est manifestement teintée par l'esprit de la sonate, dominée par le génie instrumental.

Certes, Beethoven n'a pas découvert dans toute sa plénitude la mystérieuse puissance communicative du lied à venir. Son chant se dégage rarement avec liberté : il subit fortement l'attraction de ses accompagnements ; et ses accompagnements, pour substantiels qu'ils soient, n'ont pas au même degré que ceux de Schubert, par exemple, le pouvoir de susciter une atmosphère psychologique. Mais il a pressenti pourtant toute la force expressive du genre. Et chez ce grand lyrique de la musique instru-

mentale dont certains passages sont comme la confidence éloquente et muette, il est important de surprendre l'instant où le mot est dit. Et que ce mot exprime le *Moralischer Charakter* du maître *(Gellertlieder)* ou la brûlante vie du sentiment, ou la souveraine sérénité, il apporte le témoignage direct de l'homme. *Nostalgie*, *Résignation* et ce chant *A l'Espérance*, ce sont des lieder, c'est aussi Beethoven, car, souvent, c'est là tout un.

Avec Weber nous glissons en plein climat romantique ; non point tant sous son aspect lyrique et sentimental que légendaire et mystérieux. Ses opéras qui découvrent des forêts profondes, des gorges sauvages, toute une atmosphère fantastique, tantôt inquiétante, tantôt légère et vaporeuse, où résonnent le chœur des elfes et l'appel du cor enchanté d'Obéron, sont semés de chants d'allure populaire (particulièrement *le Freischütz*). Outre les lieder qui interviennent ainsi au cours de ses ouvrages dramatiques, Weber en écrivit une centaine, la plupart pour piano et chant, quelques-uns pour accompagnement de guitare. Presque tous empruntent des textes insignifiants. D'inspiration et de technique, ces compositions tiennent davantage de l'école de Berlin que du lied proprement romantique, encore que leur accent de sincérité les rapproche parfois de ce dernier (*Plainte*, 1808). Aussi bien, par le tour mélodique, par la simplicité de l'harmonie, le musicien reste généralement fidèle à la note folklorique ; témoin la célèbre *Berceuse* avec guitare : *(Schlaf Herzenssöhnchen*, 1810), empreinte d'un charme intime très caractéristique de la mélodie populaire germanique. Lors même que pour les lieder relativement développés Weber emploie la composition continue ou la forme ternaire A-B-A, la coupe strophique lui est plus familière. Il adopte

volontiers les rythmes nets de la danse (*Vieilles femmes*, 1817, *Ne pleure pas*, 1818) ; il est gai (*Charme*, 1807), jovial, parfois douloureusement grave (*le Temps*, 1810), toujours discret dans l'expression de la passion (*Was zieht zu deinem Zauberkreise*, 1809). Rythmes pointés, tracé mélodique engendré par le déploiement de l'accord parfait confèrent une vigueur guerrière à certains chants (*le Chant de l'épée, la Chasse de Lützow*) extraits de *la Lyre et l'épée* de Körner (1814) ; quelques pièces de ce groupe et notamment les deux exemples cités, sont conçues pour quatre voix.

Le lied de Weber, riche de qualités expressives, eût mérité un sort moins effacé : mais vers le même temps composait un Schubert.

Le lied romantique. — Au moment de parcourir avec Schubert la première et radieuse étape du lied romantique, résumons l'état du genre à l'époque. Dans l'ensemble on y distingue :

— Le lied d'allure *populaire*, formé de couplets identiques, simple de mélodie, de rythme et d'harmonie.

— Le lied contaminé par l'*air*, dont la composition est continue, la ligne vocale compliquée de vocalises, d'appogiatures, de tournures chromatiques et dont le style général porte l'empreinte de la musique dramatique. Les quatre *ariettes opus 82* de Beethoven, sur textes de Métastase, en offrent l'exemple.

— Le lied narratif ou *ballade*, souvent très étendu, soumis à des changements de mouvement, coupé de récitatifs. Ici il convient de faire une place d'honneur à Zumsteeg, descendant souabe de l'école de Berlin. Ses petites et grandes ballades, où l'élément mélodique et récitatif concourent à l'expression tantôt lyrique, tantôt dramatique, tantôt épique du récit, exercèrent sur Schubert une influence pro-

fonde. (V. la *Lénore* d'après Bürger, ou *le Chevalier Toggenburg* d'après Schiller, toutes deux de 1797).

Du point de vue de la forme, notons la naissance du lied à *strophes variées*, type auquel Schubert apportera sa consécration. Quant à l'accompagnement, il révèle déjà une certaine richesse ; la naïve ritournelle se fait parfois *solo* suggestif. Du point de vue littéraire on remarque une amélioration sensible. Particulièrement dans l'entourage et sous l'ascendant de Gœthe on cherche une déclamation qui fixe fidèlement la musique d'un poème et une période musicale en accord avec celle du vers. Cependant que le lied tend vers sa réhabilitation artistique, on s'attache davantage à la qualité des textes. L'œuvre de Gœthe sollicite, entre toutes, l'inspiration des compositeurs. Certains chiffres sont significatifs : *la Violette*, écrite en 1773, ne suscita pas moins de treize lieder jusqu'en 1806 ; *Mignon (Kennst du das Land)* donna naissance à sept mélodies jusqu'à celle de Schubert ; huit lieder de *Mignon (Nur wer die Sehnsucht kennt)*, dont quatre de Beethoven, précédèrent les six compositions de Schubert sur ce poème (parmi lesquelles un duo et un quintette), etc. (voir Friedlaender). Et l'attraction devait s'accentuer, le record étant battu par *Über allen Gipfeln ist Ruh* mis en musique soixante-dix fois au cours des XIX^e^ et XX^e^ s.

Quoi qu'il en soit des progrès apportés à sa facture, le lied n'en reste pas moins fort longtemps un genre « inférieur ». L'abondance désordonnée du *Volkslied* porte préjudice à la mélodie artistique. Les grands maîtres classiques, comme encore Beethoven, ne lui accordent qu'une place secondaire dans leur œuvre et n'en réalisent ni l'unité, ni l'entière maîtrise, ni surtout le véritable esprit. S'il y eut des lieder de compositeurs classiques, il n'y eut pas, à proprement

parler, de « lied classique ». Par son intimité, par son étroite dépendance d'un état subjectif, cet art est essentiellement romantique. Aussi bien, sa pleine floraison coïncide avec les trois premiers quarts du XIX^e^ s. et s'épanouit d'abord, avec une générosité sans égale, sous la plume de Schubert.

Le lied domine la production de Schubert comme Schubert domine l'histoire du lied. On n'explique pas un génie, mais il est permis d'évoquer les conditions qui en accompagnent la manifestation. Le milieu... C'est Vienne, le lieu, par excellence, de la musique de chambre, le lieu où l'on se groupe volontiers autour d'un piano pour faire de la musique *(musizieren)*, le lieu où l'on fredonne sans cesse ; Vienne où la musique circule à travers tous les vaisseaux de la vie sociale, où chaque café, chaque salon, chaque auberge bourdonne de mélodies. On y est insouciant, rempli de bonhomie, sentimental à souhait et l'on y chante quoi qu'il arrive. Le personnage... Que de fois ne l'a-t-on décrit : un petit homme trop gras, pas brillant du tout, très aimé, mais d'amitié seulement, joyeux à ses heures, au fond méditatif et mélancolique. Il est pauvre, dépourvu de tout sens pratique ; le succès ne se dessinera que vers la fin de sa courte carrière. Surtout, il est possédé de musique. Elle s'écoule de lui comme une intarissable improvisation ; d'où quelque défaut d'architecture, quelques longueurs dans son œuvre instrumental ; mais le moule bien défini d'un poème contient et concentre la précieuse substance. Disons encore qu'il aime les doux vallonnements de la « Forêt viennoise », les ruisseaux mélodieux et familiers et les fraîches senteurs des prairies qui, en lui, se muent mystérieusement en harmonies.

Les lieder de Schubert sont au nombre prodigieux de 603. Voici quelques jalons chronologiques : 1811,

la première pièce : *la Plainte d'Agar* (Schücking) ; puis, trois années consécutives, trois années d'adolescence, apportent trois chefs-d'œuvre de maturité : en 1814 *Marguerite au rouet* (Gœthe), en 1815 *le Roi des aulnes* (Gœthe), en 1816 *le Voyageur* (Schmidt von Lübeck). L'année du *Roi des aulnes* est particulièrement féconde : le musicien compose cent quarante-quatre lieder ; la suivante il en écrit cent cinq dont *la Plainte de la Jeune Fille* (Schiller), *le Tombeau d'Anselme* (Claudius) et surtout une série Gœthe : *Au postillon Kronos*, *le Roi de Thulé*, les chants de *Mignon*, les trois *Chants du harpiste*. En 1817 voici *la Truite* (Schubart), *la Jeune Fille et la Mort* (Claudius). Entre 1818 et 1822 citons d'autres lieder de Gœthe : *Prométhée*, *le Fils des Muses*, *le Chant nocturne du voyageur (Über allen Gipfeln ist Ruh)*, les deux *Chants de Suleïka*. L'année 1823 est marquée par le cycle de *la Belle meunière* (Wilhelm Müller). L'*Ave Maria* (Walter Scott), *la Jeune Religieuse* (Craigher), composés en 1825, précèdent le cycle du *Voyage d'hiver* (Wilhelm Müller) qui est de 1827. Le recueil intitulé *le Chant du cygne* réunit les quatorze derniers lieder de Schubert, sur textes de Rellstab, Heine (au nombre de six) et Seidl. Mentionnons parmi eux *Message d'amour*, la célèbre *Sérénade*, *Au loin*, *l'Atlas*, *le Portrait de l'aimée*, *la Ville*, *le Sosie*.

Cette brève esquisse chronologique montre la valeur inégale des textes choisis par Schubert. Au manque de discernement qui lui est généralement reproché à ce sujet on peut opposer quelques remarques. Dès l'enfance, à l'imitation, d'ailleurs, de son maître Zumsteeg, il se tourne vers Schiller auquel il s'adressera plus de cinquante fois ; très tôt aussi il vient à Gœthe dont, dès 1817, il aura composé quarante poèmes ; une trentaine devaient suivre. Shakes-

peare, Walter Scott, Heine sont là pour compenser quelques noms de second ordre : Wilhelm Müller, Rellstab, Craigher ou autres. De l'éclectisme littéraire qu'explique suffisamment la prodigieuse fécondité musicale, il est dès lors bien hardi de déduire l'absence du goût. Ajoutons les sollicitations exercées par les amitiés de poètes dont Schubert était entouré (Mayrhofer, Schober).

S'il est difficile de déterminer la qualité exacte des jugements du musicien à l'égard des textes dont il s'empare, on est frappé de la force avec laquelle il en subit le propos psychologique et poétique, et l'on peut dégager les thèmes qui stimulaient particulièrement son inspiration. En tout premier lieu figure ici la nature, la nature colorée et tonique du printemps, la nature mélancolique et glacée de l'hiver, la forêt muette et recueillie, le vent impétueux, l'eau murmurante et limpide, l'eau qui parle, l'eau qui conseille, l'eau confidente, l'eau messagère. Toute la nature a« parlé» à Schubert. Il a vécu dans son étroite intimité. A-t-on pensé à la valeur que prend dans son œuvre un verbe difficile à traduire tel que *wandern* qui signifie cheminer, sans but précis, pour la marche elle-même, pour la communion avec toutes choses champêtres, pour le rêve ? La nature est vivante dans l'âme suprasensible de Schubert, vivante, parfois, jusqu'au surnaturel. Elle accompagne toute évocation sentimentale : nostalgie, souvenir, déception, jalousie, espoir ; elle participe à tous les élans, à toutes les tristesses du cœur. La tristesse est l'autre dominante du lied de Schubert. Elle n'y éclate pas en sanglots bruyants, mais elle peut en imprégner jusqu'aux plus clairs instants. L'enthousiasme toujours y est menacé et le sourire fugitif. Toute la mélancolie, toute l'inquiétude romantiques sont là que traduisent l'incessant

chatoiement majeur-mineur et le jeu mouvant des modulations.

Du point de vue de l'architecture du lied, on observe le déclin de la forme strophique rigoureuse qui devient relativement rare. Elle est cependant employée dans certaines mélodies dont elle accuse la physionomie populaire (*la Rose des bruyères*, *Das Wandern*, *la Berceuse*, *opus 98*, etc.). Mais, généralement, Schubert s'évade de ce cadre rigide et, tout en conservant son articulation d'ensemble, introduit dans les couplets des variantes parfois infimes, parfois plus importantes, toujours motivées par le sens textuel. Ainsi, dans *Bonne nuit*, à une inflexion mélodique descendante du premier couplet correspond, dans le troisième, un dessin ascendant car, en cet endroit, la phrase est interrogative ; à la fin du même couplet, le « bonne nuit » adressé à la bien-aimée entraîne une courbe plus chantante que précédemment ; enfin, au quatrième couplet, le lied jusqu'ici mineur passe au majeur comme pour illustrer l'absence d'amertume chez celui qui s'en va, l'espoir déçu ; pourtant, un regret teinte à nouveau discrètement d'un voile mineur ses toutes dernières paroles. La variation strophique est un procédé cher à Schubert. Cependant il cultive très fréquemment le lied à composition continue où une liberté encore plus grande lui est accordée pour suivre l'évolution du poème *(le Roi des aulnes*, *le Sosie)*. Toutes les grandes fresques à caractère de ballade, les pages où surgissent les figures puissantes du mythe sont ainsi traitées *(le Plongeur*, *Au postillon Kronos*, *Prométhée*, *l'Atlas)*. Insistons sur le parti fréquent dans l'art schubertien qui consiste à insérer un épisode musical nouveau, souvent un passage de ton dramatique, en franc contraste avec le reste du lied. Ainsi des mesures agitées qui accompagnent

la tempête dans le calme *Tilleul ;* même principe dans *la Truite.* Dans certaines conditions une telle disposition conduit à la construction A-B-A que l'on observe, par exemple, dans *Mignon (Nur wer die Sehnsucht kennt)* et dont, d'une manière générale, le musicien use avec bonheur *(l'Amour a menti, le Portrait de l'aimée).* La forme acquiert donc chez Schubert une souplesse jusqu'alors inconnue et dont il est toujours fait usage en accord avec quelque intention littéraire.

La mélodie vocale du lied de Schubert jaillit comme d'une source vive, « sûre de son élan, de sa courbe et de son but, heureuse de sa longueur promise » (telle la phrase selon Montherlant). Dans ses premières œuvres elle est teintée d'italianisme *(le Tombeau d'Anselme),* nuance qui ne l'abandonnera jamais complètement (témoin la fameuse *Sérénade* de 1828) ; toujours elle conserve l'aisance flexible de la musique viennoise, mais, avant tout, elle est schubertienne : abondante, simple, ferme, plastique. Riche de sa valeur propre, d'unité, on peut la concevoir détachée du mot et détachée de l'accompagnement : elle conservera encore sa séduction. En ceci elle incarne l'esprit de la musique populaire qui chez Schubert n'est jamais sciemment recherché mais procède de l'impulsion intérieure la plus spontanée. Aussi bien, la phrase musicale se soumet généralement à la carrure sans en subir l'asservissement absolu. L'accentuation exacte du texte est, tout naturellement, respectée. Malgré la force de l'instinct mélodique, l'épanchement en est souvent retenu au profit de la déclamation. Songeons en particulier au dernier recueil : *le Chant du cygne.* Il naît alors une formule intermédiaire entre la pure mélodie et le récitatif : ainsi, le « récitatif mélodique » du *Sosie* laisse valoir dans sa nudité halluci-

nante le poème de Heine. Parfois, enfin, on relève de véritables récitatifs ; ils coupent fréquemment certaines œuvres de grand développement, certaines ballades *(le Plongeur, Prométhée, l'Attente, le Ménestrel)*. De toutes manières la ligne de chant présente toujours une forte individualité ; de courbe plus ou moins « mélodieuse », plus ou moins proche de la parole, tantôt à découvert, tantôt enveloppée par l'accompagnement, elle n'abandonne jamais ses droits à la forme et à l'expression.

Et pourtant l'importance considérable dévolue à l'accompagnement est la révélation essentielle apportée par Schubert à l'art du lied. On peut appliquer à ses mélodies, avec plus de raison encore qu'à celles de Beethoven ou de Weber qui l'ont inspirée, la réflexion d'un théoricien de l'époque : « On sent battre déjà, dans l'accompagnement, les pulsations du sentiment. » Remarquons, cependant, que chez Schubert le piano s'abandonne rarement à de longues digressions en solo. Il est vrai que le prélude peut offrir un assez grand développement ; mais interlude et postlude restent généralement brefs (encore qu'il convienne de mentionner les importants interludes à caractère « symphonique » intervenant au cours des grandes ballades). S'il y a souvent parenté thématique étroite entre le chant et son accompagnement, si celui-ci contient souvent la mélodie chantée, s'il se plaît à redire comme en un écho la fin de telle phrase vocale (on observera cette dernière particularité dans *la Tête blanche, le Portrait de l'aimée, Message d'amour*, etc.), en d'autres cas une idée musicale nettement caractérisée lui appartient en propre, accuse son individualité, persiste à travers tout le lied et assume un rôle psychologique ou descriptif essentiel *(la Truite, le Ménétrier)*.

C'est là un aspect nouveau et très remarquable du lied schubertien.

De l'accompagnement émane, en effet, une secrète puissance de suggestion qui crée la *Stimmung* de l'œuvre. Elle frappe dès ces mesures de prélude qui anticipent parfois avec tant de force sur la tonalité affective du lied *(le Roi des aulnes, la jeune Religieuse)*. Point n'est besoin, d'ailleurs, d'une texture compliquée : tout au long du *Sosie*, de lents accords dépouillés suscitent avec une intensité cruelle son atmosphère torturée ; dans *le Portrait de l'aimée*, le piano, en épousant avec simplicité la courbe du chant, concentre par là-même sa force d'expression ; écoutons *Fleurs séchées* ou *le Meunier et le ruisseau :* au début de l'un et de l'autre l'arabesque mélodique repose sur un support harmonique discret dont l'effacement même ajoute au lied une incomparable poésie. Mais ailleurs le traitement est plus riche. Trame continue de notes égales, apaisante ou harcelante *(Où donc ? Amour sans repos)*, matière rythmique d'implacable constance, traversée de fulgurantes gammes ascendantes *(le Roi des aulnes)*, battements denses de la main droite étoffant une basse qui double le chant d'une solide assise d'octaves *(l'Atlas)* : partout l'accompagnement réalise le milieu vivant et éloquent du lied. Lorsqu'il se prête à une intention descriptive précise — innombrables variations sur le thème de l'eau, imitation du cor de chasse *(la Couleur détestée)*, du rouet de Marguerite, etc. — une fusion très caractéristique (bien vue par A. Cœuroy) s'opère entre le décor pittoresque et l'ambiance psychologique : la course effrénée du cheval dans *le Roi des aulnes*, c'est en même temps la fièvre de l'enfant et l'angoisse du père, la ritournelle inlassable de la vielle *(le Ménétrier)*, c'est aussi la monotone grisaille de l'âme, le rythme bon-

dissant du postillon *(la Poste)*, c'est aussi l'espoir et l'impatience du cœur.

Ainsi Schubert, en consacrant la meilleure part de son génie au lied, en découvrant, grâce à une merveilleuse intuition, son unité, sa richesse et sa vocation, en a élevé le genre au rang de l'une des plus belles formes de l'art. Musicien local, ce petit viennois sans prétention ? Certes, il parle la langue de l'Autriche, mais avec un accent si intérieur et si intimement persuasif — *innig* comme on dit dans son pays — qu'elle devient la langue de partout et de toujours.

L'art de Carl Lœwe est lié à l'essor de la ballade. Entre 1818, date d'*Edouard* et du *Roi des aulnes* et 1869, date de la mort du compositeur, celui-ci en écrivit un nombre important. Citons simplement *Henri l'Oiseleur*, *le Prince Eugène*, *Archibald Douglas*, *Thomas le Rimeur* et quatorze ballades sur textes de Gœthe.

La nature folklorique de l'inspiration littéraire, le halo légendaire qui baigne un monde peuplé d'êtres surnaturels où le moindre bruissement de feuilles éveille le soupçon d'un mystère, où le conte se déroule dans un décor mouvant, réclamait une traduction sonore à la fois directe et pittoresque. Aussi bien, la mélodie de Lœwe est aisée, d'un tour attrayant, et son accompagnement riche en effets descriptifs. Avec une très grande sûreté, ce musicien fixa la structure la plus favorable à la ballade. Jusqu'alors, celle-ci avait offert deux types, l'un et l'autre peu satisfaisants : d'une part, le strophisme pur qui appuyait la narration sur la répétition lassante d'une mélodie invariable (ancêtre du genre, la *Lénore* de Kirnberger, composée en 1780, égrénait trente-deux couplets identiques !), de l'autre, au contraire, le perpétuel renouvellement mélodique,

interrompu d'importants récitatifs, d'où résultait un défaut d'unité. Egalement éloigné de ces deux excès, Lœwe use d'une ou de plusieurs mélodies qu'il fait alterner suivant les strophes, qu'il modifie, décompose et réorganise sous une physionomie nouvelle appropriée aux exigences du texte. Au cours de ces métamorphoses, il excelle à dégager le motif caractéristique d'une idée, le symbole musical qui, soumis à des transformations rythmiques ou harmoniques, traverse la composition. De là vient que l'on a parfois vu en lui le principal précurseur de Wagner dans l'emploi du *leitmotiv* (motif conducteur).

Par la couleur populaire de ses ballades, par la préférence même accordée à un genre dont Zumsteeg avait été, jusqu'alors, le principal représentant, Lœwe s'inscrit dans le courant issu de l'école de Berlin. Félix Mendelssohn révèle, dans une certaine mesure une ascendance analogue. En effet, chez ce musicien né en 1809 — dont la production mélodique se place principalement entre les années 1827 et 1842 — on observe encore la recherche du lied simple que l'on affectionnait vers 1780. *Leise zieht durch mein Gemüt* (Heine), d'une grâce falote, symbolise cette tendance en même temps qu'elle en trahit le caractère intentionnel. Dans le moule strophique pur ou varié, Mendelssohn coule une phrase d'un sentiment mélodique souvent trop complaisant. *Sur les ailes du chant* de Heine, *Premier regret* de Gœthe, distillent un parfum douceâtre très caractéristique. L'auteur du *Songe d'une nuit d'été* réussit mieux une vive esquisse telle que *Nouvel amour* (Heine) où, dans un rayon de lune, glisse la chevauchée légère des elfes que l'accompagnement suit en dansant sur les pointes. Malgré la distinction du ton, malgré l'aisance de l'écriture, malgré ou à cause d'un désir accusé de séduction,

le lied de Mendelssohn ne satisfait pas. Que lui reprocher sinon de vouloir charmer un peu trop et de n'émouvoir jamais ? Dans l'histoire du genre il marque non pas une étape, mais une zone neutre où se perd la veine substantielle d'un Schubert tandis que menace une sorte d'académisme de la sensibilité. On attend Schumann.

Robert Schumann naît en 1810. A l'âge de trente ans, alors qu'il vient d'affirmer (dans une lettre de 1839) avoir tenu jusqu'à ce moment la musique vocale pour inférieure à la musique instrumentale, s'ouvre pour lui la grande ère du lied. En effet, sur une production totale voisine de deux cent cinquante lieder, l'année 1840, à elle seule, en voit éclore environ une centaine dont un grand nombre sont parmi les plus beaux que le maître ait conçus. On attribue généralement, et avec raison, ce brusque et impérieux appel de la mélodie chantée à l'amour qui bouleverse alors la vie de Schumann. Il compose dans l'épanouissement d'une passion heureuse pour celle qui, en dépit de l'opposition obstinée de son père, deviendra, en cette année même, sa femme, pour l'incomparable pianiste et musicienne que fut Clara Wieck. Il voit en elle sa seule inspiratrice. Et quelle réaction plus naturelle, de la part d'un ardent tempérament romantique — qui cherche sans cesse à se confesser, à charger la musique du trop plein de sa vie intérieure — que d'appeler le mot au secours de l'expression ? L'élan fervent de *Dédicace* suffit à le prouver.

Ainsi donc, pendant les douze mois de 1840, la grande « année des lieder », se place la composition d'un cycle de *mélodies de Heine (opus 24)*, les *Myrtes* (vingt-cinq lieder sur poèmes de Rückert, Gœthe, Heine, Byron, etc.), *Douze poèmes* de Ker-

ner ; neuf sur douze lieder du *Printemps de l'amour* de Rückert (les trois autres sont de Clara Schumann), un cyle de *mélodies d'Eichendorff (opus 39)*, les deux célèbres cycles : *l'Amour et la vie d'une femme* (Chamisso) et *les Amours du poète* (Heine), etc. Le reste des mélodies s'échelonne jusque vers 1853.

Par la date comme par le choix des textes, le lied schumannien coïncide avec l'apogée du Romantisme. Gœthe, qu'il faut laisser avant tout à Schubert, suscite ici des inspirations moins heureuses qu'Eichendorff, Chamisso et surtout Heine, interprété avec une sincérité qui en dissimule le piment d'ironie. Si cet incomparable poète occupe — de même que Rückert — une place privilégiée dans l'œuvre de Schumann, on constate qu'il est fréquemment fait appel à des auteurs mineurs. La fine culture littéraire qui distingue Schumann d'un intuitif et populaire Schubert ne le préserve donc pas de quelques choix difficiles à justifier. L'hypothèse suivant laquelle de beaux vers ne constituent pas nécessairement la meilleure base de réussite d'un lied — rappelons-nous les lieder de Schubert sur textes de Müller — trouve, ici encore, un appui. Le doucereux et quelque peu banal *Noyer* de Mosen ne porte-t-il pas la plus pure traduction musicale des tendres prémices de l'amour dans le cœur d'une jeune fille ? « Composer sur des mots faibles m'est une abomination : je ne demande pas de grands poètes, mais une langue et une disposition d'esprit saines » écrit Robert à Clara à propos d'un livret d'opéra. En véritable romantique, ce qu'il semble surtout demander pour ses lieder, ce sont des mots en accord avec son attitude intérieure, des mots qui répondent au bouillonnement fiévreux de sa vie sentimentale. A comparer beaucoup de ses textes à ceux de Schubert, on est frappé par l'accent personnel qui s'y impose.

L'expression est moins réservée ; la nature, le décor reculent au second plan ; toutes les directions de l'inspiration tendent à converger au brûlant foyer de l'expérience affective. Et que l'on s'évade par les chemins héroïques ou fantastiques qui sont ceux de la ballade *(les Deux Grenadiers, Dialogue dans la forêt)*, toujours l'on revient à l'amour, à ses espoirs vibrants, ses joies exaltées, ses douleurs déchirantes.

Il existe de Schumann comme de Schubert plusieurs groupes de lieder réunis en cycles. Si l'on confronte *la Belle meunière*, *le Voyage d'hiver*, avec *l'Amour et la vie d'une femme* ou *les Amours du poète*, l'observation précédente se confirme. Dans les deux premiers, une succession d'actions, dans un cadre changeant, accompagne les modulations psychologiques ; dans les seconds, ces modulations mêmes sont l'objet essentiel et le lien profond de la série. Le cycle est d'une conception plus dramatique chez Schubert, plus lyrique chez Schumann. Par la technique ils sont analogues : les épisodes en sont juxtaposés comme autant de pièces indépendantes ; ils ne sont ni enchaînés par la continuité du fil instrumental — comme c'était le cas du cycle *A la bien-aimée lointaine* dont l'accompagnement assurait les transitions — ni reliés par une parenté thématique. Toutefois, de même que Beethoven satisfaisait l'idée de « cycle » par le rappel, en fin d'œuvre, d'éléments apparus au début, de même Schumann, mais une seule fois, dans *l'Amour et la vie d'une femme*, fonde le postlude du dernier lied sur l'évocation du premier.

Le lied de Schumann échappe à toute rigueur étroite de la forme. L'identité littérale des couplets y devient tout à fait exceptionnelle. Les strophes sont distribuées sur une mélodie qui se reproduit

librement variée ou se poursuit. La construction est commandée par le caractère du texte comme la fréquente instabilité du mouvement, tantôt accéléré, tantôt retenu, en souligne l'expression changeante. Le sens des vers est fidèlement interprété. Mais jamais l'intelligence littéraire du compositeur ne l'incite à abdiquer vis-à-vis du poète. Quand la musique l'exige, il n'hésite pas à répéter quelques paroles, à escamoter, au besoin, une strophe, à trahir, même, par instants, la déclamation. Il ne s'agit pas pour lui de disséquer la poésie avec un soin pédant mais d'y joindre une transposition sonore qui en augmente l'empire expressif.

On est tenté d'établir un rapport entre la perfection de l'accompagnement des mélodies de Schumann et l'expérience que le musicien avait acquise de la composition pour piano avant d'aborder le lied. En effet, les ressources de l'instrument y sont exploitées avec une aisance admirable que traduisent le jeu transparent des lignes individuelles *(Clair de lune)*, l'emploi de rythmes caractéristiques *(Mon coche roule doucement)*, d'une écriture syncopée *(Schöne Fremde)*, et mille trouvailles de coloris sonore. Est-ce à dire que l'avantage lui est accordé sur le chant ? Ecoutons *le Noyer* où la pensée musicale, continue, circule de l'un à l'autre ; écoutons les nombreux lieder où tous deux poursuivent la même courbe, le fil mélodique — enrichi d'accords plaqués ou diversement décomposés — tantôt se déroulant à la partie supérieure de l'accompagnement, tantôt en pénétrant la trame (*Contes d'autrefois*, *Si les petites fleurs savaient*, *Dédicace*, *Depuis que je l'ai vu*, etc.) ; écoutons certains dialogues échangés *(J'ai pleuré en rêve)* : il apparaît que la fonction du piano ne se borne jamais à celle d'un banal soutien ; s'il ne frustre en aucune manière le chant, c'est pourtant

à lui — l'interprète le plus familier, le plus docile de Schumann — qu'appartient surtout de révéler le sens intime du lied. Avec quelle subtile économie des moyens ne réalise-t-il pas l'atmosphère impalpable et toute-puissante de *Hör ich das Liedchen klingen ?* Où le chant ne s'élève pas encore, où il a cessé, c'est l'instrument qui exprime la pensée. Rappelons-nous, par exemple, les deux vagues véhémentes par lesquelles il commente la dernière phrase : « elle-même m'a déchiré le cœur » du léger *Si les petites fleurs savaient.* On sait le développement que Schumann a accordé aux postludes qui, en jouant sur les motifs du lied, en rappellent, par association, les paroles correspondantes. Il faut examiner à cet égard les onze mesures qui achèvent *Hör ich das Liedchen klingen* où le musicien, avec un merveilleux raffinement d'écriture, entrelace les éléments mélodiques de l'œuvre pour en condenser l'essence et en prolonger la résonance.

La phrase mélodique de Schumann, concise, élégante, assouplie par-ci, par-là, d'un *gruppetto*, connaît de généreuses envolées. Mais, étant en un sens plus « artistique », elle est aussi, dans l'ensemble, moins dégagée, moins flexible, moins délibérément chantante que ne l'est généralement celle de Schubert. Aussi bien, la tradition du *Volkslied* qui affleure en bien des points (*Dialogue dans la forêt*, *Du Ring an meinem Finger*, etc.) ne représente pas, au même degré que chez le musicien viennois, l'aliment intime de l'inspiration.

Avec Schumann, le lied du milieu du siècle s'abandonne plus franchement à l'expression individuelle. Conçu dans une sorte d'ivresse effusive du verbe et du son, il s'embrase des lueurs ardentes du Romantisme à son point culminant. Désormais le mot ne saurait être dit avec plus de chaleur en même temps

que de rêveuse poésie. Mais on cherchera à le seconder d'un appareil technique toujours plus riche et à l'enchâsser dans une matière musicale toujours plus adhérente. Car voici Liszt et Wagner.

Franz Liszt a écrit une soixantaine de mélodies dont la plupart sur textes allemands (Gœthe, Heine), quelques-unes sur textes français (V. Hugo, Musset) ou italiens.

Vivement attiré par la littérature, il s'attache de très près à la signification des paroles mais n'hésite pas, cependant, à défigurer certains poèmes en y introduisant des répétitions ou des adjonctions indéfendables (voir *Mignon* de Gœthe). Sans doute faut-il attribuer à ses origines hongroises une prosodie souvent défectueuse. Le pionnier de la musique à programme se révèle dans le développement accordé à l'élément pittoresque et décoratif du lied (*la Loreley*, *Dans les eaux du Rhin* de Heine). Servi sous ce rapport par un don d'invention harmonique et une souveraine maîtrise de l'instrument, Liszt enrichit sensiblement la facture de l'accompagnement. C'est là qu'il faut chercher l'intérêt principal de ces compositions dont quelques-unes irritent par leur sentimentalité édulcorée (*Oh, quand je dors* de V. Hugo). Teintées de préciosité mais remplies de nouveautés fécondes, d'une esthétique très « extérieure » — même dans leurs instants les plus recueillis — les mélodies de Liszt sont fort éloignées de la sincérité sans emphase caractéristique des grands maîtres du lied.

On conçoit sans peine que le génie écrasant et sublime de Wagner ait rencontré peu d'affinités avec le lied. C'est pourtant dans ce langage intime qu'il a formulé d'abord deux des plus belles pensées musicales qui animent la partition de son *Tristan*. Mathilde Wesendonk lui fournit les textes de *Cinq*

Poèmes au moment même où il aborde la composition de ce drame (1857) ; deux d'entre eux : *Dans la serre* et *Rêves* en deviennent des esquisses. Larges coulées lyriques, les *Wesendonklieder* rejettent toute symétrie formelle pour dérouler un chant continu essentiellement malléable, modelé sur la plastique du mot et scrupuleusement attentif à sa valeur expressive. Une telle conception trouvera son épanouissement dans l'art de Hugo Wolf. A l'époque où nous sommes elle présente un caractère exceptionnel qui situe ces pages en marge de l'évolution du lied romantique.

Nous ne dresserons pas la liste des nombreux compositeurs de moindre importance qui recueillent l'héritage de Schubert, Mendelssohn et Schumann. Mentionnons cependant Robert Franz, auteur de plus de trois cent cinquante lieder où perce l'influence de la polyphonie classique et Peter Cornelius, musicien-poète qui donne des mélodies raffinées. La qualité de toute cette production n'en égale pas l'extraordinaire abondance. Du moins celle-ci atteste-t-elle à quel point le XIX^e^ s. se montra épris d'un genre dont la place est désormais fixée parmi les formes d'art les plus estimées.

L'âge d'or du lied — c'est-à-dire sa phase romantique — s'achève avec Johannes Brahms. On lui doit environ deux cents mélodies d'une langue originale et irrésistiblement attachante. Un bon nombre sont conçues dans le style du *Volkslied*, par exemple le groupe qui constitue l'*opus 14* de 1861. Les quinze *Romances de Maguelone* (*opus 33*, 1865, textes de Tieck) qui se distinguent par leurs dimensions étendues et par le caractère narratif du sujet, s'apparentent à la ballade. Mais la plupart de ces compositions relèvent du lied lyrique proprement dit. Il faut ajouter une soixantaine de chants dont

Brahms emprunta les thèmes au folklore (1).

Le premier recueil, *opus 3*, parut en 1854. Brahms avait alors vingt et un ans. Il contient une page maîtresse où se déploient déjà les qualités essentielles des lieder à venir. En effet, *Fidélité obstinée* expose un chant large et grave sur un accompagnement riche et soutenu : la main droite bat continûment des accords en triolet tandis que la basse revient inlassablement à un motif ascendant de 2 croches, 1 noire, inspiré par la première phrase vocale. Plénitude sonore, ampleur de la mélodie, superposition de valeurs rythmiques différentes, unité malgré les oppositions d'un texte dialogué, portent l'empreinte très personnelle de Brahms. L'esprit du poème est traduit avec un accent de sincérité qui trahit l'aspect profondément romantique de la nature du musicien. Les dates de sa vie (1833-1897), les appuis que son clair génie constructif rencontre dans le passé classique et pré-classique, la robuste santé qui éclate dans son œuvre et l'éloigne du rêve tourmenté d'un Schumann n'empêchent pas, en effet, qu'en lui s'attardent et l'enthousiasme, et la mélancolie, et cette acuité du sentiment qui définissent une époque dont le terme approche. Le lied, une fois de plus, offrait à la manifestation de ces tendances un terrain d'élection.

Dans l'œuvre mélodique de Brahms, à côté de poètes qui furent ses contemporains et parmi lesquels il accorde à Daumer une place d'honneur,

(1) Brahms a abondamment traité la pièce vocale sous d'autres formes que celle de la mélodie pour une voix et piano. Outre les œuvres de ce type, il composa 2 lieder *opus 91* pour une voix avec alto et piano, 25 lieder pour 2 voix et piano, 1 recueil de *Chansons Tziganes, opus 103*, pour quatuor vocal et piano, 2 recueils de *Liebeslieder, opus 52 et 65*, valses pour quatuor vocal et piano à 4 mains, 76 chants pour chœur *a cappella*, 3 chants pour chœur et orchestre et 9 chants pour chœur avec accompagnements divers ; enfin il arrangea 26 *Volkslieder* pour chœur *a cappella*.

figurent les principaux représentants du Romantisme germanique, de Gœthe jusqu'à Tieck, Eichendorff, Uhland, Heine, etc. Et même, le compositeur n'est-il pas remonté jusqu'à certains des plus anciens précurseurs du mouvement, tel ce Hölty auquel s'était adressé, déjà, le jeune Beethoven ? Ainsi, les thèmes littéraires resteront sensiblement ceux que nous avons rencontrés jusqu'ici. De l'amour il semble que Brahms ait exprimé avec un bonheur particulier la fougue jubilante *(Meine Liebe ist grün)*, la force tenace, la fidélité inébranlable (*D'amour éternel*, *Fidélité obstinée*, *Amour fidèle*, etc.). Mais il en jouera aussi avec une pointe de gaieté ironique ou badine *(Sérénade inutile*, *Thérèse)*, ou bien il s'attachera à son expression juvénile et candide (voir plus d'un « *Mädchenlied* »). De l'inspiration que lui fournit la nature, nous voudrions retenir surtout la pluie, et non point tant la rafale bruyante que le ruissellement doux et mélancolique qui s'enfonce sans hâte dans un sol tiède ; dans la *Chanson de la pluie (Walle Regen, walle nieder...)* elle provoque une succession monotone de croches portant une phrase chantée très simple, saturée d'une tristesse indéfinissable et pénétrante ; ailleurs elle est évoquée par des tierces détachées qui tombent comme de lourdes gouttes dans l'herbe molle, tandis que la basse fait alterner avec chaque chute une note isolée et morne (*Chanson de la pluie : Regentropfen aus den Baümen...* sans numéro d'*opus*) (1). On rencontre un procédé analogue dans *Pluie du soir* et n'oublions pas *Pendant la pluie*. Musique imitative, si l'on veut, mais surtout intensément suggestive.

(1) Sur ce dernier texte il existe une troisième *Chanson de la Pluie* portant le même numéro d'*opus* que la première citée *(opus 59)* et construite sur le même motif mélodique qu'elle. Les deux textes portant ces trois mélodies sont de Groth.

On ne saurait passer ici sous silence l'une des plus belles pages de Brahms : *Solitude champêtre*, où le chant plane en larges courbes comme à travers l'infini des « espaces éternels » ; ce lied dit la communion de l'âme avec l'ineffable calme de la nature et transporte le rêve humain vers les régions indistinctes où la conscience s'efface, où la vie semble se dissoudre dans la mort. Le thème de la mort, du repos éternel et bienfaisant, de la « guérison » suprême, intervient fréquemment dans l'œuvre du musicien : *Nostalgie de la mort*, *Au cimetière*, *O Mort...* (N° 3 des *Quatre chants sérieux* sur textes bibliques.) La musique qu'il éveille atteint par moments une qualité de paix, une élévation sereine, dont le lied du XIX^e^ s. nous semble offrir un seul exemple équivalent : le *Chant du cygne* de Schubert (mélodie isolée qu'il ne faut pas confondre avec le cycle du même nom).

L'attrait que le chant populaire exerce sur Brahms est un autre aspect romantique de sa personnalité. Il l'incite à arranger pour quatre voix ou pour piano et chant des chansons de provenance folklorique « authentique » ou qu'il croit être telle. Il existe ainsi sept recueils de *Chansons populaires allemandes* plus un recueil de *Chansons pour enfants* où la sentimentalité candide du peuple germanique s'accorde à celle de Brahms. On en trouve l'écho dans l'intimité de la phrase mélodique et dans la simplicité de l'écriture harmonique à laquelle l'abondance des tierces et des sixtes confère un chaud moëlleux *(En bas dans la vallée*, *Petite sœur*, *le Marchand de sable)*. Outre ces emprunts précis, beaucoup de lieder de Brahms sont fortement imbibés d'inspiration populaire. Nous pensons au rythme robuste du *Forgeron*, à l'humeur tonique et ensoleillée de *Dimanche*, à la tendre *Berceuse* que chacun chante en pays de langue allemande et qui, par un phénomène de récipro-

cité, plonge peu à peu dans l'anonymat du fonds collectif.

En bien des cas le canevas littéraire conduit Brahms à la coupe ternaire (songeons à *Ne plus te voir*, admirable d'intensité affective) ou à la composition continue. Mais la préférence qu'il manifeste — et qu'il a, d'ailleurs, souvent formulée — à l'égard des formes strophiques, procède encore de la tradition populaire dont la puissance vivace éclate, une fois de plus, au cœur même du lied artistique.

La mélodie chantée tend à concentrer l'intérêt essentiel du lied de Brahms. Quelle que soit la richesse de l'accompagnement, elle reste l'interprète principal de la pensée. Le souffle en est soutenu, la phrase ample, plastique, virile (rappelons-nous qu'à partir de l'*opus 32* la plupart des lieder sont destinés à une voix d'homme). Largement vocale, elle incline rarement à la déclamation. L'accentuation du texte, généralement juste, ne constitue pas l'objet d'une recherche minutieuse du détail. Jamais la musique n'est sacrifiée à la littérature.

Dans les lieder d'allure populaire la partie de piano respecte une grande simplicité. Mais ailleurs elle tend à envelopper le chant d'une matière sonore généreuse, comblée d'harmonies pleines, agitée (ou balancée) de syncopes, de contre-temps, de combinaisons rythmiques diverses où le triolet joue un grand rôle ; la main droite double volontiers la mélodie en l'étoffant de tierces et de sixtes ; la tendance vers une écriture polyphonique se développe. Pour tous ces caractères on reverra, par exemple, *Dans la solitude sylvestre*, *Meine Liebe ist grün*, *D'amour éternel*, *Message*, *Immer leiser wird mein Schlummer*, *Nostalgie de la mort*, etc. Si, en certaines pages, l'instrument offre au déroulement du fil mélodique l'appui d'une trame légère et trans-

parente *(Wie Melodien zieht es)*, la texture de l'accompagnement est, dans l'ensemble, plus serrée, plus continue, moins vaporeuse et moins capricieuse que celle de Schumann. Sous ce rapport comparons (avec Ph. Spitta) les mélodies suggérées aux deux compositeurs par le *Clair de lune* d'Eichendorff et déplorons que celle de Brahms, pourtant d'une si grande beauté, trouve si rarement des interprètes. Notons encore chez Brahms la disparition des postludes chers au musicien des *Amours du Poète.*

Ainsi la dernière étape du lied romantique est marquée par une œuvre gonflée d'une vie abondante, riche de force et de douceur. Savante, originale, cette musique est pourtant pénétrée de la familiarité directe propre au discours populaire. Mais il n'y a point là plagiat. Rompu au folklore de plusieurs nations, lorsque Brahms écrit *volkstümlich* (à la manière populaire), il n'en reste pas moins personnel. Car l'aisance avec laquelle le musicien allemand assimile le génie du peuple à son propre génie créateur est un trait fondamental de sa nature. Ce trait apparaît avec une évidence flagrante au cours de l'histoire du lied. En chaque *Liederkomponist*, si « intellectuel » et raffiné soit-il, habite quelque chose d'un Schubert.

Le lied moderne. — Après 1880, le romantisme musical tend vers sa fin. Wagner meurt en 1883, Liszt en 1886, Brahms en 1897. Vers la même époque la mélodie française, dans un essor décisif, va fixer son individualité. Le lied allemand, cependant, n'a pas dit son dernier mot. Sinon renouvelé, il est sensiblement modifié par Hugo Wolf.

L'importance de l'œuvre de ce musicien repose presque exclusivement sur cinq cycles de mélodies dont la composition se place entre 1888 et 1896, à savoir : une série de cinquante-trois *Lieder de Mörike*, une série de vingt *Lieder d'Eichendorff*, une

série de cinquante et un *Lieder de Gœthe*, le *Livre des Lieder espagnols* (quarante-quatre mélodies d'après des poèmes espagnols traduits par Heyse et Geibel), le *Livre des Lieder italiens* (quarante-six mélodies d'après des poèmes italiens traduits par Heyse) ; ajoutons un recueil de trente et un *Lieder d'après différents poètes* (Mörike, Rückert, Gœthe, Kerner, Heine, Shakespeare, Byron, Michel-Ange, etc.) ; il laissa enfin treize *Lieder de jeunesse* (d'après Lenau, Hebbel, Sturm, Heine).

L'originalité du lied de Wolf réside dans une conception de la déclamation chantée apparentée à celle que Wagner introduisit dans l'opéra. Il s'agit d'une conduite mélodique fidèle aux accents de la parole — qui ne coïncident pas nécessairement avec le schéma métrique du vers — et dominée, avant tout, par le souci d'en dégager l'expression. Le principe n'est pas nouveau ; songeons à la réforme florentine de la fin du XVI^e^ s. Mais il n'avait pas encore été appliqué au lied avec une volonté aussi nettement définie. Chez Schubert, chez Brahms, la poésie suggère le chant ; ici elle lui impose dans ses moindres détails et son dessin et son rythme ; elle n'est pas le stimulant mais la source. C'est la faillite des moules formels préétablis, du couplet répété, de la carrure ; c'est le triomphe de la« mélodie continue», déchargée d'individualité musicale dans la mesure où elle se charge d'intentions littéraires. Le lied romantique avait cherché, parfois, à rapprocher le chant du langage parlé. Nous l'avons observé à propos du recueil du *Chant du cygne* de Schubert (*l'Atlas*, *la Ville*, etc.) ; rappelons-nous aussi *J'ai pleuré en rêve* de Schumann. Mais la déclamation mélodique n'en conservait pas moins sa valeur musicale absolue ; entre elle et l'accompagnement l'intérêt restait également réparti. Chez Wolf, au

contraire, l'accompagnement absorbe souvent toute la musique que le chant paraît abandonner. On ne fredonne pas une mélodie de Wolf comme on fredonne une mélodie de Schubert, parce que, justement, l'essentiel échappe à la partie vocale.

G. Bieri a analysé de fort près les moyens expressifs employés par le compositeur. Ils ne sont pas inédits. Mais leur utilisation minutieuse, leur combinaison savante, toute une technique qu'A. Cœuroy assimile à une « alchimie » prononcent le divorce de cet art avec le lyrisme direct et inspiré des grands mélodistes romantiques. Outre ce qui touche l'étendue et le sens des intervalles, ces moyens se résument à ceci : allongement des durées en rapport avec les mots importants, avec l'intensité croissante d'un sentiment, etc. ; distribution des silences, des syncopes, selon les exigences psychologiques ; articulation rythmique conforme aux accents réclamés par le *sens* des paroles plutôt que soucieuse d'en scander le mètre. Ainsi, lorsqu'un même vers se répétera, mais chargé d'une nuance expressive différente, il sera différemment découpé et modelé dans la pâte musicale (sur ce point voir, par exemple, le nº XXXIII du *Livre des Lieder espagnols*). Comme il en est de la diction intelligente d'un poème, la déclamation de Wolf met en relief et fixe la physionomie sentimentale du mot. Aussi bien, le musicien intitulait ses mélodies : « *Poèmes pour une voix et piano* ».

L'accompagnement des lieder de Wolf recèle de grandes beautés. Les perspectives harmoniques ouvertes par Wagner y trouvent un champ d'application fécond. Son indépendance vis-à-vis du chant est remarquable. Il assume en général la mélodie principale du lied comme il en définit le caractère rythmique. Préludes, interludes, postludes sont

riches de musique et riches de sens. Pensées précises, atmosphère d'ensemble, sont évoquées par la partie instrumentale qui se prête sans cesse à commenter le texte.

Quel que soit l'aspect « travaillé » des mélodies de Wolf, il faut pourtant se garder de voir en elles le produit exclusif d'une froide et méticuleuse recherche de la raison. Parfois le musicien porte longtemps en lui le poème qui l'a séduit ; puis le lied en jaillit brusquement ; alors il lui arrive de crier de joie ; et ce cri est l'aveu d'une nature exaltée, secouée dans toutes ses fibres par l'impulsion créatrice. Ecoutons *Verborgenheit* ou *C'est lui :* comme Schumann est encore proche ! La veine romantique n'est pas tarie. Le goût du chant populaire non plus. Car voici dans *le Jardinier* ou dans *le Voyage à pied* la traditionnelle phrase « carrée », l'accompagnement sans prétention et même les petites trahisons de prosodie. Sans doute l'« intention » perce-t-elle ici sous le vêtement de la spontanéité, mais cette intention elle-même n'est-elle pas significative ?

Gustav Mahler naît en 1860, la même année que Hugo Wolf et lui aussi subit fortement l'attraction du lied. Mais il le conçoit très différemment. Mahler est un symphoniste. Il aspire, avant tout, à la vaste construction orchestrale — dans laquelle il fait d'ailleurs largement appel à la voix humaine — et, cependant, son inspiration, au fond, est intime, naïve. De là vient qu'il insère de véritables lieder dans ses symphonies (*Symphonies n° II* et *n° IV*) ; de là vient que dans le lied il aspire sans cesse au coloris orchestral. Sur une production totale de quarante-quatre mélodies, les *Quatorze lieder de jeunesse* sont seuls conçus pour piano et chant, les autres pour un accompagnement d'orchestre. Non point que le musicien ait recherché par là les effets de masse

mais, bien plutôt, la transparence et les sonorités différenciées. Ceci est sensible surtout dans les compositions sur textes de Rückert postérieures à 1900 et, particulièrement, dans les *Chants aux enfants morts (Kindertotenlieder)*. Parfois, pourtant, le traitement instrumental est plus dense. Le cas extrême est représenté par *le Chant de la terre* [*Lied von der Erde* (d'après des poèmes chinois)] où l'esprit de la « symphonie » — ainsi Mahler nommait-il cette œuvre pour ténor solo, alto solo et orchestre — l'emporte sur celui de la mélodie. La tendance à mêler l'esthétique des deux genres apparaît encore lorsque Mahler développe, au cours d'une symphonie, un thème de lied ainsi que Schubert aimait à le faire dans une œuvre de musique de chambre ou dans une pièce pour piano.

Ce n'est pas la seule affinité que l'on peut observer entre les deux musiciens autrichiens. Dans les *Chants d'un compagnon en voyage (Lieder eines fahrenden Gesellen)*, suite nostalgique, d'accent rustique, coupée d'instants d'allégresse, traversée de pensées douloureuses, l'on reconnaît les adieux, les départs blessés et les courses à travers la campagne consolatrice qui furent chers à l'auteur du *Voyage d'hiver* et de *la Belle meunière*. D'une manière générale, il y a dans l'art de Mahler quelque chose de simple, de candide, de sensible qui le rapproche de Schubert. Mais il cédera à son instinct sentimental avec moins de retenue que ce dernier.

Les textes du recueil du *Cor enchanté* d'Arnim et Brentano ont beaucoup sollicité la veine créatrice de Mahler. Leur caractère folklorique rencontrait un écho dans le penchant populaire qui dominait le compositeur depuis une enfance passée dans un village de garnison où se mêlaient *Volkslieder*, sonneries et marches militaires. De ces premières nourri-

tures il a conservé une mélodie d'allure familière, aux rythmes assurés, à la démarche un peu fruste qui, brusquement, mollit sous une pensée mélancolique et puis retrouve avec un intervalle de quarte ou un déploiement d'accord parfait (souvenir du clairon de jadis) son énergie première. Ainsi le chant évolue parfois à la lisière de la banalité ; mais il en est généralement sauvé par quelque altération du dessin, par quelque particularité du support harmonique qui lui fait contourner le lieu commun ; il est sauvé aussi par la profonde et émouvante sincérité du musicien dont une œuvre comme le beau cycle des *Chants aux enfants morts* est toute pénétrée.

Max Reger (1873-1916) écrit plus de trois cents lieder. Parti de l'influence de la mélodie romantique (Schumann, Brahms), il tend ensuite vers Hugo Wolf, puis délaisse une expression savante et comme surchargée de musique pour la simplicité du *Volkslied*. Les soixante *Schlichte Weisen* illustrent cette sorte de conversion à laquelle on doit, par exemple, la *Berceuse de Marie* dont le 6/8 enveloppe d'un balancement caressant et naïf le sommeil de l'Enfant-Jésus.

L'Autrichien Joseph Marx (né en 1882) évolue, au contraire, du style populaire vers une facture plus compliquée. Ses mélodies sont souvent accompagnées par un orchestre de chambre.

Enfin, Richard Strauss (1864-1949) est l'auteur d'environ cent cinquante lieder pour piano et chant, plus une quinzaine pour accompagnement d'orchestre. Ces œuvres sont de la même venue, appartiennent à la même chaude coulée qui a donné le lied romantique. N'oublions pas, d'ailleurs, que celles qui portent les numéros d'*opus* de 10 à 34 — soit une soixantaine de compositions — furent écrites du vi-

vant de Brahms. Certaines d'entre elles ont particulièrement conquis le public par leur mélodie emportée, leur irrésistible élan *(Dédicace, Cécile)*, l'intensité de leur teneur affective *(Libérés)*. Et qui ne connaît la gracieuse *Sérénade* dont le chant rebondit légèrement sur le ruissellement cristallin du piano ?

La mélodie vocale du lied de Strauss se déploie flexible et largement plastique. Quelquefois, pourtant, une intention expressive déterminée la retient dans les limites de la récitation mélodique *(Demain)*. La parole y trouve très naturellement le passage au *melos*. Pour heureuse que soit la prosodie, elle ne trahit aucune recherche laborieuse : nous sommes aux antipodes des expériences musico-intellectuelles au terme desquelles un Arnold Schoenberg découvrit le principe de la *Sprechmelodie* (« mélodie parlée ») appliqué au *Pierrot lunaire* (1912). Chez Richard Strauss le lied est toute spontanéité, aisance, abondance. L'intérêt de l'accompagnement est toujours très grand. Il lui arrive d'attirer l'idée mélodique essentielle *(Demain)*, de la partager avec la voix, d'achever, çà et là, la courbe chantée. L'écriture en est généralement pleine, dense, voire touffue. Strauss conçoit l'instrument harmonique avec la même richesse luxuriante qu'il conçoit la matière orchestrale.

Les textes sont empruntés à la poésie romantique et moderne. Les sujets sont variés. Ironique, spirituel, mais surtout lyrique, exubérant, le musicien, nous l'avons dit, n'a pas rompu avec l'atmosphère du passé. C'est encore un *Stimmungslied* que *Rêve au crépuscule* dont l'accompagnement estompe de sonorités ouatées les teintes du couchant.

Car, il faut le répéter : le lied est, par excellence, un *phénomène romantique*. A cet égard certaines

pages de Mozart se colorent déjà de nuances annonciatrices, tandis que le début du XIXe s. subit encore le rayonnement de l'âge précédent.

Aus meinen grossen Schmerzen
Mach ich die kleinen Lieder (1)

Par ces deux vers si simples Heine éclaire la nature subjective de sa création poétique. Et à travers eux on croit percevoir en même temps l'aveu d'un Schubert, d'un Schumann, d'un Brahms, d'un Mahler... Le lied est, avant tout, un réflexe musical aux émotions ressenties, aux impressions reçues. Souple interprète des mouvements de l'âme, il répond mieux que tout autre genre à l'incessant besoin d'épanchement qui caractérise la nature germanique. Ainsi s'expliquent et la persistance de cet art durant une période historique relativement étendue et la prodigieuse moisson des œuvres.

(1) *De mes grands chagrins*
Je fais de petites chansons.

Chapitre IV

UN SIÈCLE DE MÉLODIE FRANÇAISE 1840-1940

Les antécédents de la mélodie française. — En France, la fin du XVII^e^ s. voit le déclin de l'air de cour. Désormais la pièce vocale est essentiellement représentée par ses formes mineures. Qu'elle s'appelle chanson à boire, air tendre, ariette, brunette, etc., son tour aisé révèle l'influence du peuple. Celui-ci, en effet, réclame des chants que l'on puisse goûter sans effort. De plus, lorsqu'il s'empare d'une création artistique, il la modifie, l'altère en la transmettant avec des erreurs de mémoire qui défigurent peu à peu le texte primitif ; cette métamorphose progressive constitue l'origine des vaudevilles (voir p. 40). Davenson a analysé avec une clarté admirable la question délicate et complexe de la chanson populaire et montré que la tradition orale peut, d'ailleurs, agir dans un double sens : appauvrir, banaliser, ou, au contraire, enrichir et même renouveler. N'empiétons pas sur un domaine voisin du nôtre. Disons seulement que l'art « semi-populaire » dont il s'agit ici trouve dans *l'opéra-comique* son principal terrain de développement. Né au début du XVIII^e^ s. sur les tréteaux des spectacles forains, celui-ci conserve, en effet, l'empreinte de ses origines plébéiennes. A la comédie parlée il mêle

d'abord des vaudevilles, puis des compositions vocales originales qui pastichent les rengaines à la mode ; dans cette imitation il introduit, toutefois, des raffinements et des subtilités qui reflètent le « grand art ». Ainsi se constitue un vaste répertoire tantôt grivois, tantôt aimable, tantôt sentimental, qui doit, sans doute, à sa situation équivoque entre le chant du peuple et celui de l'élite un caractère parfois charmant mais superficiel et factice.

A partir du milieu du siècle apparaît un genre nouveau destiné à un brillant avenir. Il s'agit de la *romance* qui prendra sous la Révolution et l'Empire un essor considérable. Cultivée avec prédilection dans les salons de l'époque, elle intervient également à l'opéra-comique et conduit à la mélodie romantique. Le caractère en est bien résumé par Marmontel : « tout y doit être en sentiment » (cité par Gougelot auquel nous devons la plupart des observations suivantes). Naïve, sentimentale, plaintive, la romance exprime une confession personnelle ou se livre à un récit amoureux qu'elle emprunte volontiers au Moyen Age ; troubadours, chevaliers d'antan voisinent ici avec les bergers et bergères chers à la poésie du temps.

Musicalement, la romance est une pièce à couplets et ritournelles, précédée, parfois, d'un récitatif d'introduction. Elle prétend à « une mélodie naturelle et facile » ce qui ne l'empêche pas de recourir aux agréments vocaux. Le procédé des « doubles », que nous avons rencontré à propos de l'air de cour, lui est fréquemment appliqué : le chanteur respecte la pureté du premier couplet, puis varie et charge de fioritures les suivants. Mélodie et rythme manifestent quelques tendances expressives. L'accompagnement qui cherche rarement l'effet proprement descriptif tente plutôt de refléter un état psycholo-

gique. Son écriture harmonique est relativement simple. Confié le plus souvent au *piano-forte*, à la harpe ou à la guitare, il fait quelquefois appel au violon, à l'alto, à la flûte, etc. Les musiciens qui pratiquèrent la romance sont extrêmement nombreux. Leur énumération serait fastidieuse. Citons au moins, durant l'âge d'or du genre : Gossec, Grétry, Dalayrac, Devienne, Chérubini, Méhul, Boïeldieu, Martini *(Plaisir d'amour)*, etc. Art sans force mais non sans charme, — qui restera en faveur durant une grande partie du XIX^e^ s. — la romance, menue et suave, contraste avec les puissants remous de la Révolution qui en a vu l'ascension. Certes, il faut rendre justice à ces pages au parfum suranné de l'influence qu'elles ont exercée sur la naissance de la mélodie. Rappelons-nous l'impression produite par *Nina la folle par amour* de Dalayrac sur Berlioz enfant.

Le Romantisme et les débuts de la mélodie. — Aussi bien, les premiers chants de Berlioz sont encore des romances assez quelconques. Puis, en 1830, voici les *Neuf mélodies irlandaises*. C'est ici que le terme de *mélodie* fait son apparition dans l'histoire des genres musicaux. Suivront *les Nuits d'été*, *les Fleurs des landes*, *Feuillets d'album*, recueils publiés respectivement en 1841, 1850, 1855. Au sujet de ses petites compositions vocales, le musicien écrira en 1852 : « ce n'est point de la musique de pacotille » et encore : « elles n'ont rien de la forme ni du style de celles de Schubert ». En effet, oscillant entre la romance dont l'époque restait saturée, et l'influence du théâtre lyrique qui prospérait alors sous la forme de l'opéra-comique et de l'opéra, elles apportent quelque chose de nouveau qui ne se contente point de la grâce mignarde propre à la musique de salon et qui n'est pas le lied. Quelques-unes sont

encore munies du sous-titre de « romance » : *Adieu Bessy*, *le Jeune pâtre breton*, *le Matin*, etc. Mais écoutons, par exemple, les dernières mesures de la première, leur *crescendo* animé, les syncopes de l'accompagnement, observons le profil mouvementé du chant : comme le musicien dramatique s'y révèle ! Ecoutons encore l'emphatique *Elégie en prose* avec ses batteries haletantes, ses arpèges et ses gammes passionnés sur lesquels la voix s'étale en transports frémissants et tend au paroxysme : comme tout ceci trahit l'optique de la scène et que l'on est loin de Schubert en effet ! D'ailleurs n'est-ce point l'esprit de la musique dramatique joint à l'extraordinaire don de l'instrumentation qui conduit Berlioz à orchestrer la plupart de ses accompagnements conçus, d'abord, pour le piano ? En d'autres pages, le musicien s'exprime en une langue plus intime. On pense au *lamento* doux et désespéré de *Sur les lagunes* (composé sur les vers bien connus de Th. Gautier : *Ma belle amie est morte...*), à l'appel *Reviens, reviens ma bien-aimée* de la célèbre *Absence*, à la discrète mélodie de *Au cimetière* qui se meut par petits intervalles sur des enchaînements imprévus. Toutes trois appartiennent aux *Nuits d'été* (textes de Th. Gautier), le meilleur recueil du maître.

Si les mélodies de Berlioz ne sont pas à la hauteur de son génie, elles montrent pourtant des qualités expressives remarquables et nouvelles — qui se manifestent en particulier dans les accompagnements — et commencent à établir les assises du genre. Celui-ci retient déjà l'attention du public. On sait le succès dont jouit vers le même temps *le Lac* de Niedermeyer composé sur les vers de Lamartine. Fidèle à la définition du musicien romantique, Berlioz apporta une curiosité attentive aux créations du folklore français et étranger dont l'écho se ren-

contre en bien des points de son œuvre (*Damnation de Faust*, *Enfance du Christ*, etc.). Pourtant ses pièces vocales isolées n'en sont guère pénétrées. Nous touchons ici la différence « essentielle » (il faut rendre à ce mot toute sa force) qui distingue la mélodie du lied : l'une ne manifeste jamais cette profonde intimité avec le chant populaire qui caractérise l'autre.

Les affinités de Frédéric Chopin avec la France nous conduisent à ouvrir en ce lieu une parenthèse. Ses dix-sept mélodies, *opus 74*, publiées après sa mort en 1855, furent composées sur des textes polonais. L'inspiration slave colore ces pages où les rythmes de la mazurka *(Si j'étais l'oiseau)* et de la valse *(Pour toi seul, Madrigal)* voisinent parfois en une même mélodie *(Que me fait la rose)*, où la ballade retrouve les accents à la fois robustes et nostalgiques de la *dumka* ukrainienne *(les Fiancés de la mort)*.

La mélodie pendant la renaissance de l'école française. — A l'époque romantique, Berlioz est l'incarnation magnifique mais isolée de la musique française. A partir du milieu du XIX^e^ s. celle-ci accuse une renaissance qui affecte surtout le théâtre lyrique et la musique symphonique. La mélodie y joue cependant un rôle important.

La vogue de cet art est véritablement inaugurée en France par Charles Gounod (1818-1893). Sa production, dans ce domaine, dépasse deux cents œuvres dont quelques-unes ont acquis une grande célébrité : qui ne connaît *le Vallon*, *le Soir*, *la Sérénade*, *l'Envoi de fleurs*, *Venise* ? Ce sont des pièces encore fort proches de la romance. Elles en ont la forme, étant presque toutes composées de couplets semblables encadrés de ritournelles. Elles en ont aussi quelque peu l'esprit, étant aimables, doucement sentimen-

tales et ennemis du relief vigoureux. Par la qualité musicale autant que littéraire elles s'élèvent cependant sensiblement au-dessus du genre anémique et vieillot auquel elles se rattachent. A côté de quelques auteurs médiocres, Gounod fait appel à nos meilleurs poètes romantiques : Lamartine, Victor Hugo, Musset, Théophile Gautier ; il puisera aussi aux trésors du passé, tantôt à la Renaissance (Baïf, Passerat), tantôt au grand siècle (La Fontaine).

La forme de ses mélodies révèle assez qu'elles ne sauraient réaliser un accouplement étroit entre le contenu du poème et son revêtement musical et que l'intention poétique ne saurait y être traduite par le menu. Cette forme ne favorise pas davantage une heureuse prosodie que seul le premier couplet peut satisfaire en toute liberté. Cependant la diction est, dans l'ensemble, aisée. La ligne vocale varie entre le ton récité et la courbe mélodieuse. Son profil sans enflures et sans aspérités reste toujours modéré. C'est là une qualité remarquable alors que l'on s'évade à peine du volcanisme romantique et d'ailleurs bien représentative du génie musical français. Le chant use fort peu de la vocalise et seulement à des fins expressives. On la trouve, par exemple, soulignant de rapides guirlandes la grâce maniérée de la *Sérénade*. La partie de piano qui repose sur des formules simples mais d'une heureuse sensibilité harmonique n'affirme guère son individualité et constitue un « accompagnement » au sens le plus exact du mot. Par son mouvement, son dessin, elle se conforme, toutefois, au sentiment général du poème (*Seul* de Lamartine).

La mélodie de Gounod est agréable ; elle a du charme, de la délicatesse, de la musicalité, un poli un peu fade, point d'intensité, peu de profondeur. Mais elle dégage une atmosphère qui annonce déjà

Fauré, en quoi on peut considérer son auteur comme le parrain de la mélodie française.

La production de Saint-Saëns, dans le domaine qui nous intéresse, consiste en trois recueils de mélodies (au total cinquante numéros), le cycle des *Mélodies persanes* (*opus 26*, 1870), celui de *la Cendre rouge* (dix poèmes lyriques, *opus 146*) et un certain nombre de pièces isolées.

On sait la précocité du talent chez le musicien qui, à six ans à peine, griffonnait une « romance ». Aussi bien, ses premières mélodies telles *Rêverie*, écrite en 1851 à l'âge de seize ans, *la Feuille du peuplier* (1852), *le Pas d'armes du roi Jean* (1852), *Attente* (1853), *la Cloche* (1855) jouirent d'une grande vogue et, bien que d'une écriture moins évoluée que les œuvres de la maturité, en soutiennent dignement la comparaison. On ne peut évoquer *la Feuille du peuplier* sans signaler sa ressemblance frappante avec *la Corneille* de Schubert que Saint-Saëns ignorait à l'époque. Une telle correspondance, encore qu'accidentelle, semble marquer une sorte de point de contact symbolique entre la mélodie et le lied dont la pénétration en France — où l'on commença à connaître Schubert à partir de 1829 — exerça une influence évidente. Issue, d'une part, de la romance, la mélodie française est, d'autre part, largement redevable au lied, son aîné. Source autochtone et apport étranger se partagent la paternité d'un genre qui définira nettement son individualité nationale autour de 1880.

Le choix des textes accuse une préférence marquée pour V. Hugo auquel Saint-Saëns vouait une profonde admiration. C'est dans un article sur le grand poète que le musicien dira sa conception de la mélodie : « Le chant ne pourrait-il sortir de la poésie par une sorte d'éclosion ? Les rythmes, les sonorités du

vers n'appe'leraient-ils pas naturellement le chant pour les faire ressortir, celui-ci n'étant qu'une façon supérieure de les déclamer ?» Saint-Saëns, non sans quelques défaillances, a réalisé ce programme dès sa jeunesse, en même temps qu'il manifestait un don descriptif et expressif très sûr. Ainsi, une lente répétition d'octaves, graves et lourdes comme le son d'un bourdon, ébranle le début de *la Cloche ;* et son chant, peu à peu, s'exalte, sur un accompagnement de plus en plus animé, à mesure que les paroles se font plus insistantes. Ainsi *le Pas d'armes du roi Jean* (ballade pour baryton), d'un tour naïf et rude, avec son motif principal si solidement rythmé, perd son allure guerrière lorsqu'apparaît la figure d'Yseult, tandis que la mort du page amène une complainte monotone. L'inspiration médiévale trahit ici la persistance du courant romantique. Dans la mélodie française, celui-ci non seulement entraîne une liberté plus grande dans l'épanchement de la sensibilité mais sollicite encore le décor qui stimule l'imagination et la transporte en des régions éloignées du temps et de l'espace. D'où l'attrait de l'Orient coloré et voluptueux dont *les Orientales* de Victor Hugo ont inauguré le rêve. C'est là le pendant à la légende et au mystère que diffuse l'ombre sylvestre du lied allemand. Toutefois, ce dernier reste essentiellement dominé par l'expression des valeurs affectives et se contente volontiers de l'ambiance la plus familière ; au contraire, le pittoresque et l'exotisme où se complaît souvent la mélodie française, satisfont le penchant à l'évocation descriptive caractéristique de notre musique, mais affaiblissent parfois la vérité et la force simple du sentiment. Songeons à *la Captive* de Berlioz ou aux *Mélodies persanes* de Saint-Saëns, suite de tableaux dont la musique heureusement

suggestive restitue un Orient langoureux et ardent, ivre de parfums et d'opium.

La même impression de dépaysement voulu, de milieu factice, se dégage de l'une des mélodies les plus célèbres de Bizet (1838-1875) : dans *les Adieux de l'hôtesse arabe*, la couleur locale est rendue à la fois par le caractère modal du chant et par le motif rythmique de l'accompagnement qui évoque le battement inassable du tambourin. Cette page se place parmi les premières œuvres du maître auquel on doit une quarantaine de mélodies ; un grand nombre d'entre elles sont en réalité les arrangements pour piano et chant de fragments d'opéra (en particulier les *Seize mélodies* « œuvres posthumes » du deuxième recueil). Sans doute n'est-ce point dans ce lot de pièces souvent hâtives qu'il faut chercher le meilleur ni le plus original de l'inspiration de Bizet. Quelques-unes sont charmantes (*Chanson d'avril* où perce l'influence de Gounod, *Vieille chanson*, *Berceuse*). Mais on y cherchera en vain des qualités substantielles. Ce sont des compositions aisées qui bousculent avec désinvolture la prosodie et où Bizet révèle à chaque instant l'aspect ensoleillé, si spontanément et si méridionalement mélodique de son génie.

L'aisance est aussi le caractère de la mélodie de Massenet. Mais ici elle devient redoutable par son excès même et par l'esprit de séduction facile dans lequel elle est exploitée. Le charme glisse à la mièvrerie. On ignorerait sans grands dommages une production dont l'abondance ne va pas sans redites et dont la sentimentalité doucereuse écœure.

La quinzaine de mélodies que César Franck nous a laissées introduit à un climat autrement attachant. *Le Mariage des roses* (1871) est une page pleine de fraîcheur aimante. La nature élevée et profondément mystique du maître wallon illumine la pure invoca-

tion du *Nocturne* (1884) ; le chant y déroule une mélodie expressive et simple, et la trame harmonique, nourrie de chromatisme et d'altérations, qui sonne plein et doux à la fois, porte la marque révélatrice du musicien. Le souffle de l'inspiration chrétienne plane sur l'ample et solennelle *Procession* (1888) dont l'accompagnement évoque l'orgue. Il existe de cette mélodie un arrangement symphonique original.

Édouard Lalo (1823-1892) est, à un très petit décalage près, le contemporain de Franck (1822-1890). Lui aussi écrit relativement peu de mélodies : environ trente dont les plus anciennes paraissent en 1856 et les suivantes après 1870. Elles sont inspirées, en général, par les vers de nos grands poètes romantiques : Lamartine, V. Hugo, Musset. L'accent très personnel que l'on y découvre n'en dissimule pas moins — surtout dans les premières compositions — des affinités certaines avec le lied romantique et particulièrement le lied de Schumann. Elles se manifestent dans certaines pages toutes pénétrées de lyrisme telles que *O quand je dors* et *L'Aube naît* où la parenté avec le maître allemand s'exprime dans les élans passionnés et les brusques *ritardandi*, dans la tenue générale de l'accompagnement.

La qualité nerveuse et incisive du rythme, qui appelle fréquemment le contre-temps est un caractère remarquable des mélodies de Lalo *(Guitare, Chanson à boire, Aubade)*. Elle contribue à écarter de toute monotonie des œuvres d'une originalité accusée. Jamais l'accompagnement n'y incline au remplissage amorphe. Il est toujours vivant et significatif. La déclamation est expressive. Observons-la, entre autres, dans *le Chant breton (Mon ami vient de s'en aller...)* ; de tendance rectiligne, douloureuse et ferme pourtant, elle touche par la sincérité primi-

tive du sentiment ; le chant, reposant ici sur de simples accords du piano est coupé par les traits mélismatiques d'un hautbois grêle et comme indifférent dans sa mélancolie. *Marine* réalise dans une forme absolument libre une belle et large vision de l'amour, de la vague et du vent. La *Ballade à la lune* est une « chanson humoristique » mais fine et distinguée, dans l'esprit de Musset auquel est emprunté le poème. L'*Humoresque* est d'une drôlerie bien timide. La franche intrusion du comique dans la mélodie française sera l'œuvre d'un autre musicien : Emmanuel Chabrier.

L'apogée de la mélodie française. — C'est par cet aspect incontestablement « moderne » de l'inspiration autant que par la nouveauté du langage musical que Chabrier appartient à la pléiade des maîtres français qui ont porté à son apogée l'art du poème chanté et grâce auxquels il est permis de parler, en dépit de la variété dont elle témoigne, d'une « école de la mélodie française ».

Cette école prend son essor autour de 1880. La personnalité de Fauré (1845-1924) en domine le développement, à la fois par l'importance de la production, sa précieuse qualité et la longue période — 1865 environ à 1922 — sur laquelle elle s'étend. En même temps que lui, mais sur un espace chronologique un peu plus restreint — 1876 et 1915 sont ici les bornes de la création mélodique — Claude Debussy (1862-1918) dresse un autre sommet du genre. Les mélodies de Chabrier, de Duparc, de Chausson se situent, dans l'ensemble, durant le dernier quart du XIX^e^ s. A la fin de cette époque, Ravel donne ses premières pièces pour piano et chant. Celles de Roussel suivront dès l'aube du XX^e^ s. Ainsi, chez ces musiciens dont l'œuvre s'imbrique et s'enchevêtre dans le temps, s'il est possible de cons-

tater certaines parentés, il est parfois difficile de déceler dans quel sens se sont exercées les influences.

Revenons à Chabrier (1841-1894) qui compose un petit nombre de mélodies. Quelques-unes sont d'un lyrisme forcé qui sollicite sa propre raillerie : « *Toutes les fleurs !* C'est d'un baveux de salon irrésistible... », écrit-il en 1890. D'autres empruntent des sujets cocasses qui attisent le don descriptif et la verve polissonne de leur auteur (*Ballade des gros dindons*, *Pastorale des cochons roses*, *Villanelle des petits canards*, etc.) (1890). Les premières (*l'Ile heureuse*, *Toutes les fleurs*, etc.) déconcertent par l'alliance malicieuse d'une écriture originale et libre — qui donne à l'accompagnement tout son intérêt — et d'« effets » conventionnels d'un goût douteux, « effets garantis, sûrs et certains » dont il se moque avec cynisme. Malicieuse également la série des mélodies « zoologiques » où, par exemple, de gros dindons au « pas solennel et tranquille » semblent soudain enlevés dans le léger tournoiement d'un interlude « en mouvement de valse » qui se métamorphose aussitôt en un gracieux dessin : celui même que Mozart a tracé pour la mandoline qui accompagne la *Sérénade* de *Don Juan*. Amusant et pittoresque, ce bestiaire musical ne fut sans doute pas sans influence sur les *Histoires naturelles* de Ravel.

Les mélodies de Chabrier qui dénoncent avec un certain sens caricatural un lyrisme guetté par la boursouflure et le poncif, qui amorcent la veine burlesque de la mélodie française en même temps qu'elles charment par le ton personnel et nouveau, signifient le rejet des valeurs romantiques déjà bien compromises. Cependant, à l'opposé de la nature gavroche — et poétique pourtant — de Chabrier, le tempérament intense et profond d'un Duparc leur restait fidèle.

Henri Duparc a laissé une quinzaine de mélodies. Conçues autour de 1875, elles précèdent celles de Chabrier ; mais leur langage fort évolué pour l'époque permet de les placer — ainsi que Ch. Kœchlin l'a fort justement fait observer — sur le même palier historique que ces dernières.

Chanson triste et *Soupir*, publiées dès 1868, trahissent, sans doute, dans leur émotion effusive, les vingt ans du compositeur. Sur une suite d'arpèges en arcades, la première étale avec une mélancolie qui se savoure et semble presque trop douce à l'oreille, un chant onduleux. Toutes deux, par la chaude sensibilité harmonique, par l'expression si exacte et si naturelle de la parole, révèlent ce génie spécifique de la « mélodie » grâce auquel le nom de Duparc, en dépit d'une production extrêmement limitée, restera dans l'histoire de la musique. Les mélodies suivantes s'échelonnent jusqu'en 1884. A partir de 1885, en pleine maturité, la maladie condamne le musicien au silence.

Dans une grande liberté et généralement une grande extension de la forme, Duparc réalise musicalement ce qu'une fine intelligence poétique lui suggère. Il s'adresse aux derniers représentants du Romantisme (Th. Gautier), aux Parnassiens (Leconte de Lisle, Sully Prudhomme, François Coppée) et l'on notera que *l'Invitation au voyage* (1870) marque l'une des premières apparitions de Baudelaire dans la mélodie française (1). On sait combien la beauté plastique de la ligne mélodique, la nostalgie voluptueuse de l'atmosphère harmonique s'y adaptent avec bonheur à

(1) Contrairement à ce que l'on a prétendu, elle avait été précédée vers 1865 par le *Chant d'automne*, *Hymne*, et *la Rançon*, de Fauré.

la couleur du poème. Tantôt lyrique, élégiaque *(Extase, Phidylé, Lamento)*, tantôt tumultueuse et descriptive *(la Vague et la cloche)* (pour voix de basse et orchestre), vivifiée parfois par un motif rythmique pittoresque *(le Manoir de Rosemonde)*, la mélodie de Duparc crée toujours un climat infiniment riche et évocateur. On en découvre le secret dans la phrase chantée le plus souvent large et généreusement galbée — quelquefois à peine infléchie — dans la collaboration heureuse et bien équilibrée du vocal et de l'instrumental, dans les sonorités pleines de l'accompagnement. Si cette plénitude même de la substance sonore et l'inclination au chromatisme portent l'empreinte de Franck — dont Duparc fut l'élève — si quelque vestige wagnérien flotte çà et là *(Testament)*, une fréquente retenue de l'expression et surtout un sensualisme harmonique très nettement tendu vers l'avenir font songer à Fauré.

Plus nombreuse est l'œuvre mélodique d'Ernest Chausson (1855-1899). Ce musicien écrit, tout au long de sa vie, des pièces pour piano et chant dont l'ensemble forme deux substantiels recueils. Ajoutons deux compositions pour chant et orchestre : *le Poème de l'amour et de la mer* (1882-1892), longue évocation mi-sentimentale, mi-pittoresque — dont le commentaire est, à plusieurs reprises, confié à des interludes symphoniques — et la *Chanson perpétuelle* (1898).

L'inspiration est généralement mélancolique ; les thèmes du bonheur passager, de l'amour oublié, de la mort y sont traités avec un lyrisme grave qui trahit des attaches romantiques (*Nocturne*, *Amour d'antan*, *le Temps des lilas* extrait du *Poème de l'amour et de la mer*). Le style révèle l'influence de Franck dont Chausson, comme Duparc, fut l'élève.

Elle est sensible, par exemple, dans la belle *Oraison*, dernière des mélodies qui composent les *Serres chaudes* de Maeterlinck (1896), toute traversée d'un chromatisme intensément expressif. C'est précisément cette recherche de l'expression qui conduit Chausson à enrichir la syntaxe harmonique afin de multiplier les effets propres à souligner les paroles. D'où les fameuses « dissonances » que son temps lui reprocha. D'où certains enchaînements inédits par lesquels, dès 1882, date de ses premières mélodies, il ouvre la voie à Debussy. Relisons *Apaisement* (1885) où le chant et les mouvantes harmonies qui l'enveloppent traduisent avec tant de sensibilité les intentions de Verlaine. On y observe la tendance à développer toutes les ressources de l'art sonore, à utiliser toute sa souplesse en vue d'augmenter le pouvoir suggestif des images poétiques. Cette tendance, bien représentative de l'époque, préside aux plus belles réussites de la mélodie française.

Duparc nous a fait songer à Fauré et Chausson, dès ses premières mélodies, à Debussy. On voit qu'autour de 1880 l'avenir est déjà fortement présent. Arrêtons-nous quelques instants aux deux dernières décades du XIX^e s. si complexes et si riches, à la fois du fait des courants qui s'y perdent et de ceux qui s'y épanouissent. Parcourues de réminiscences wagnériennes, imprégnées de franckisme, elles adoptent les nouveautés d'un Chabrier, d'un Duparc ; elles assistent à l'affirmation du génie de Fauré comme à l'éclosion de celui de Debussy. Que se passe-t-il alors ? Par delà le Romantisme qui, déjà, avait ébranlé les valeurs statiques de la musique classique — à savoir les symétries rigoureuses de la construction, l'évidence de la tonalité, la solide tranquillité du système harmonique — on continue d'assouplir la démarche mélodique, on élargit le

champ des harmonies, on multiplie les accords dissonants (accords de septième, de neuvième) et les enchaînements inédits qui affaiblissent le sentiment de la tonalité. Ainsi évolue-t-on vers une matière musicale instable dont la mobilité, les touches subtiles, engendrent perpétuellement l'imprévu tandis que la fermeté de l'ossature se dérobe sous une chatoyante enveloppe d'indétermination et d'incertitude. Ainsi est né ce que l'on a coutume d'appeler l' « impressionnisme musical ». Fauré et Debussy, suivant un style différent mais également personnel, définissent un âge nouveau de la musique où l' « impression» nuancée, la suggestion discrète remplacent la nette éloquence du propos. En s'adressant à l'univers infiniment délicat et différencié des sens et de l'esprit plutôt qu'à celui du sentiment, tous deux engagent la musique française dans la voie qui est vraiment sienne comme le romantisme est celle de la musique allemande. L'art de la mélodie, en tant qu'il participe du verbe et du son, se montre particulièrement apte à refléter un développement qui se poursuit en même temps dans le domaine de la musique et des lettres.

La composition des mélodies de Gabriel Fauré s'étend, nous l'avons dit, sur une longue période. Une soixantaine d'années séparent *le Papillon et la fleur* (vers 1865) de *l'Horizon chimérique* (1922). L'inclination à la mélodie représente, en effet, une constante dans la vie du maître et la courbe de son évolution artistique se projette au fur et à mesure sur ce plan de la création. C'est là un des traits qui le distinguent de Schumann lequel découvre le lied relativement tard et en donne d'un brusque élan une gerbe brillante et mûre. Profitons de cette différence pour nous élever avec Ch. Kœchlin contre la dénomination de « Schumann français » si souvent

et si improprement appliquée à Fauré. Ses mélodies, en particulier, n'ont pas le jaillissement spontané qui caractérise celles du romantique allemand. Le terme de « lieder », d'ailleurs, leur convient mal, encore qu'on les ait souvent baptisées ainsi. Elles n'en possèdent ni la libre subjectivité, ni la couleur populaire.

Les mélodies du premier recueil datent de 1865 environ. Celles du second recueil furent publiées approximativement entre les années 1880 et 1887. Le troisième recueil groupe des œuvres qui s'échelonnèrent entre 1889 (?) et 1904. Pendant cette période se place, en outre, la composition de *la Bonne chanson* (neuf poèmes de Verlaine) (1891). *La Chanson d'Eve* (dix poèmes de Van Lerberghe) (1907-1910), *le Jardin clos* (huit poèmes du même) (1915 ? — 1918), *Mirages* (quatre poèmes de la baronne de Brimont) (1919) et *l'Horizon chimérique* (quatre poèmes de La Ville de Mirmont) (1922) complètent une production qui atteint près de cent mélodies.

Les poètes romantiques (V. Hugo, Th. Gautier) occupent encore dans le premier recueil une place importante. Fauré les abandonnera bientôt mais il restera plus longtemps fidèle au Parnasse qui l'attire dès cette époque : à côté de Leconte de Lisle et de Sully Prudhomme figure ici Baudelaire auquel on ne s'était pas encore adressé et auquel le musicien, d'ailleurs, ne reviendra plus *(Chant d'automne, Hymne, la Rançon)*. Les œuvres sont inégales. *Le Papillon et la fleur* avec son 6/8 valseur, sa ritournelle banale, sa prosodie hachée, représente l'un des premiers pas de Fauré dans l'art de la mélodie. *Mai*, bien qu'influencé par Gounod est plus personnel. La gravité nue de *Seule*, l'élégance simple de *Lydia* — qui oscille délicatement entre l'échelle diatonique et modale (*si* naturel en *fa* majeur) contras-

tent avec le caractère de la *Chanson du pêcheur* (le *lamento* de Th. Gautier également mis en musique par Berlioz et Gounod) ; en effet, la douleur du solitaire s'y épanche en de mélodieuses ondulations qui, sur les paroles : « Je n'aimerai jamais une femme autant qu'elle », atteignent un tour pathétique tout à fait exceptionnel chez Fauré. Signalons que cette plainte passionnée brise à la troisième strophe le moule traditionnel de la pièce à couplets dont la *Sérénade toscane* avait déjà tenté de s'évader. Le *Chant d'automne* de Baudelaire — dont le musicien supprime la deuxième et les deux dernières strophes — suscite une ample et libre construction fondée sur la chute massive et sourde des basses qui semblent tomber « avec un choc funèbre » ; après neuf mesures d'introduction instrumentale, le chant s'élève, large et soutenu. La noblesse de son dessin s'oppose à celui d'*Après un rêve*. Ici une batterie continue d'accords supporte une mélodie d'un lyrisme quelque peu spectaculaire. Nous choisissons à regret cette épithète si peu compatible avec la tenue générale de l'œuvre de Fauré. Mais n'oublions pas qu'il s'agit de l'une de ses premières mélodies et que si l'artiste, dès cette époque, affirme son individualité, il lui arrive de céder encore à quelque effusion juvénile. On déplorera la faveur accordée par le public à cette page somme toute peu représentative, faveur qui desservirait le mélodiste si quelque engoûment déplacé pouvait lui porter atteinte.

Une mode passagère explique l'abondance des poèmes d'Armand Silvestre contenus dans le deuxième recueil. Il faut reconnaître que l'élégance creuse de ce parnassien de second choix n'a pas été sans suggérer à Fauré de très belles mélodies. Ainsi du *Secret* tout en modulations hardies et captivantes. Ainsi d'*Automne* avec son long 12/8 régulière-

ment festonné, parent de celui du *Chant d'automne*, dont cette composition se rappelle aussi les basses expressives. Insistons sur ce 12/8 dont le musicien aime à bercer la fuite irrémédiable du temps ou l'éloignement sur la plaine ondulée des mers. Nous le retrouvons dans *les Berceaux* (Sully Prudhomme) où il est à la fois le balancement monotone qui endort l'enfant et la houle marine qui porte les vaisseaux. Dans *Nell* (Leconte de Lisle) la mélodie — très « première manière » — s'élance avec une ferveur tendre sur un accompagnement ininterrompu de doubles croches. *Les Roses d'Ispahan* (du même) exhalent en un *andantino* doucement langoureux les parfums capiteux des fleurs de l'Orient. En 1887 — six ans après Debussy — Fauré découvre Verlaine et compose le célèbre *Clair de lune*. Dans ce menuet rempli d'une grâce songeuse et désabusée, le piano poursuit son idée avec une sorte de mélancolie distante. A son dessin précis, fluide et svelte, un chant très libre ajoute le charme des paroles. Le poète réclamait « De la musique encore et toujours ! » : voici qu'aux harmonies qui flottent, légères, autour des mots, se joignent celles du compositeur. Pléonasme ? Trahison ? Accord subtil ? Nous ne trancherons pas cette périlleuse question. Disons seulement que le musicien a rendu admirablement la poésie du vieux parc voilé de lune où évoluent, irréels et tristes sous leurs costumes soyeux, les personnages de la Comédie.

Après *Clair de lune*, Fauré revient fréquemment au Verlaine des sensations exquises et des émotions nuancées. Dans le troisième recueil nous trouvons d'abord *Spleen* où, discrètement imitatif, il traduit avec bonheur la langueur désenchantée du cœur mêlée au bruit de la pluie. Puis viennent les cinq mélodies dites « de Venise » (1890-1891) encore qu'elles

aient été seulement commencées dans cette ville. *Mandoline*, *En sourdine*, *A Clymène* sont extraites des *Fêtes galantes*. Ecoutons la première : le *Mezzetin* de Watteau s'est-il soudain animé pour donner ces légers *pizzicati* de cordes, ces délicates vocalises reprises par l'accompagnement ? Dans la seconde, presque entièrement murmurée, le chant se pose sur un voile d'arpèges au-dessus duquel la main droite fait planer, par moments, un motif très mélodieux — emprunté à la voix — qui reparaît aussitôt comme son *image renversée ;* on y reconnaît (avec Jankélévitch qui l'a bien dégagée) une pensée musicale de quelques notes, onduleuse, fluide, qui parcourt furtivement les « mélodies vénitiennes », et crée leur communauté d'atmosphère sans se livrer à une savante spéculation thématique. Dans *A Clymène*, toute bercée de triolets, c'est la même pensée qui inspire à l'accompagnement ce dessin descendant avec de souples inflexions pour s'incurver, finalement, en une boucle élégante et discrète. *Green* et *C'est l'extase* appartiennent aux *Romances sans paroles*. Il est permis de préférer ici les interprétations de Debussy. Dans *Prison (le ciel est par-dessus le toit)* le désespoir est intense mais contenu. Quittons Verlaine pour citer encore dans ce troisième recueil *Au cimetière* dont la gravité recueillie, accusée par certaine couleur grégorienne, cède, dans la partie centrale à un cri douloureux ; *le Parfum impérissable* aux harmonies instables et savoureuses ; *Arpège* où « l'âme d'une flûte soupire » ; *Soir* dont l'écriture rappelle celle de *C'est l'extase*. Et mentionnons, par ailleurs, *le Don silencieux* (1906) au discours triste et tendre, mélodie qui, pour ne figurer dans aucun recueil, reste trop souvent ignorée.

La composition du beau cycle verlainien de *la Bonne chanson* prend place peu après celle des mélo-

dies « de Venise ». Il est intéressant d'opposer leur inspiration, particulièrement lorsque l'on se rappelle les trois pièces extraites des *Fêtes galantes* : ici, le charme estompé des choses disparues, les silhouettes fuyantes, à peine esquissées, à peine vivantes, élégantes et mélancoliques, qui glissent et se frôlent et parlent tout bas dans un décor ombreux ; là, le thème vécu et familier des fiançailles, le clair enthousiasme (n° 1, *Une Sainte en son auréole*), l'espoir radieux (n° 2, *Puisque l'aube grandit*), la grande joie ensoleillée de la nature et de l'âme à l'aube du bonheur (n° 6, *Avant que tu ne t'en ailles*, n° 7, *Donc ce sera par un clair jour d'été*, etc.) et les instants de douceur paisible (n° 3, *la Lune blanche luit dans les bois*, n° 8, *N'est-ce pas?*). Dans ces mélodies le chant ne craint pas de s'épancher (n° 2). L'accompagnement d'une texture généralement riche accapare souvent l'intérêt mélodique principal. Son type est relativement continu dans les deux premières, soit qu'il progresse d'un régulier mouvement de noires tout en profilant un motif arqué (n° 1), soit qu'il se répande en de vaporeux arpèges (n° 2). Par la suite, il tend à une plus grande diversité ; il se plaît alors aux changements de figure sonore, aux changements d'armature, aux changements de rythme ; il joue volontiers sur des rappels de thème qui accusent la nature cyclique de la suite, et puise même ceux-ci au dehors : ainsi, le motif de *Lydia* reparaît-il dans la troisième mélodie.

Après *la Bonne chanson*, *la Chanson d'Eve* : moins humaine, moins quotidienne, très pure, éminemment aristocratique. Tout y est dit avec une extrême économie des moyens ; tout y est essentiel et simple ; art d'un dur cristal, concis et sensible pourtant, où l'accompagnement renonce à l'écriture « fouillée », où la déclamation ignore les séductions faciles du

contour mélodieux. On relira *Paradis*, si ample dans son dépouillement, et *Eau vivante* doucement coulante, et l'admirable *Crépuscule* fait de peu de notes mais combien efficaces ! Le matin et le soir, la fleur et l'eau, parfums et lumières, toutes choses déjà évoquées par Fauré, prennent dans une vision paradisiaque infiniment sereine un sens panthéiste profond. Par l'inspiration comme par le style, il semble que l'on ait atteint ici la pleine maturité, les hauts-lieux de l'art. Pourtant, voici encore *le Jardin clos*, riche en beautés *(Dans la Nymphée, Inscription sur le sable)*, voici *Mirages* et sa fine *Danseuse* au rythme nerveux et précis, continu et doux jusqu'à l'obsession. Et enfin, comme en un dernier geste largement ouvert sur l'immensité marine et stellaire, Fauré donne *l'Horizon chimérique.* Ainsi s'achève une série de chants dont l'analyse peut tenter de mettre à nu les délicats rouages mais reste impuissante à définir le charme pénétrant, l'élégance souveraine et l'accent si foncièrement personnel.

De même que Fauré, Claude Debussy est sans cesse attiré par la mélodie ; plus généralement, par la musique vocale qui occupe un secteur considérable de son œuvre. Son génie paraît essentiellement dominé par le principe poétique. Drames lyriques, cantates, mélodies — au nombre de soixante-dix environ — n'épuisent pas ce penchant : pièces pour piano, suites d'orchestre, recherchent également le stimulant d'une image intellectuelle et se parent de titres littéraires. En ceci le « musicien français » rappelle Schumann. Comme lui il est « mordu » par les lettres. Pris par le courant qui se dessine en faveur de Baudelaire, de Verlaine, il assiste aux « mardis » de Mallarmé, il écrit lui-même le texte de ses *Proses lyriques.* Le symbolisme qui se complaît dans un monde de sensations rares et suggestives, mysté-

rieuses et éphémères comme celles du rêve, éveille en lui des affinités profondes. Au demeurant, ce mouvement d'émancipation et de renouvellement s'accorde bien à son tempérament d'indépendant qui rejette les procédés stéréotypés, les formules établies et l'esprit même d'un art qui, longtemps, avait cherché à dire *tout* ce qu'il avait sur le cœur. On lui demande quel poète pourrait lui apporter un livret satisfaisant et il répond : « Celui qui, disant les choses à demi, me permettra de greffer mon rêve sur le sien ». La définition vaut, non seulement sur le plan du drame lyrique, mais aussi sur celui de la courte pièce vocale. Dans cette chose dite « à demi » que la musique prolonge de résonances infinies avec une sorte de luxe de la nuance, réside précisément la magie de la mélodie de Debussy.

Pour grouper les principales œuvres suivant quelques caractéristiques littéraires ou musicales, il nous faut renoncer à un ordre chronologique absolu. Parmi les pièces de jeunesse on retiendra en particulier les treize *Chansons* (1881-1884) où apparaît déjà le poète qui exercera sur Debussy la plus féconde séduction ; ce recueil contient, en effet, la première version des *Fêtes galantes* de Verlaine *(Pantomime, En sourdine, Mandoline, Clair de lune, Fantoches) ;* en 1891 il reprend la composition d'*En sourdine*, de *Clair de lune* et de *Fantoches* qui acquièrent alors la physionomie qu'on leur connaît (1). En 1887-1888 il donne les *Ariettes oubliées (C'est l'extase, Il pleure dans mon cœur, l'Ombre des arbres, Chevaux de bois, Green, Spleen).* Puis, en 1904, il revient aux *Fêtes galantes* pour leur ajouter *les Ingénus, le Faune, le Colloque sentimental.* Plus qu'aucune autre, la poésie

(1) La première version de *Clair de lune*, publiée seulement en 1926, en même temps que *Pantomime, Pierrot* (Th. de Banville) et *Apparition* est, depuis lors, bien connue.

de Verlaine semble avoir stimulé les dons de Debussy en sollicitant, par une secrète correspondance de tempérament artistique, leur expression la plus personnelle. L'année 1884 marque le premier contact du musicien avec Mallarmé *(Apparition)*. Il sera suivi, en 1913 seulement, de la composition des *Trois Poèmes (Soupir, Placet futile, Éventail)* où l'hermétisme du langage poétique se reflète dans l'extrême subtilité du langage musical. Les *Cinq Poèmes de Ch. Baudelaire (le Balcon. Harmonie du soir, le Jet d'eau, Recueillement, la Mort des amants)* voient le jour entre 1887 et 1890 ; on y perçoit les dernières lueurs du Romantisme qu'accusent des réminiscences de la partition de *Tristan ;* ces dernières sont particulièrement nettes dans le début de *Recueillement.* L'année 1893 apporte les *Proses lyriques (De Rêve... De Grève... De Fleurs... De Soir...).* Les *Trois Chansons de Bilitis (la Flûte de Pan, la Chevelure, le Tombeau des Naïades)*, admirables tant par leur déclamation, si fidèlement sensible aux poèmes de Pierre Louys, que par leur accompagnement d'une captivante sensualité harmonique, sont de 1892-1898. Viennent ensuite quelques mélodies de tendance archaïsante qui révèlent les affinités de Debussy avec les maîtres de la Renaissance : ce sont les *Trois Chansons de France* (deux *Rondels* de Charles d'Orléans et *la Grotte* de Tristan L'Hermitte) (1904) ; *le Promenoir des deux amants* (sur trois poèmes de ce dernier) (1910) et enfin les *Trois Ballades de François Villon* (1910).

La conduite vocale des mélodies de Debussy, libre des symétries rigoureuses, des points d'appui attendus, de la carrure désormais périmés, n'obéit qu'à sa loi interne — qui l'entraîne en des méandres imprévus ou la laisse reposer en une quasi-immobilité — et à celle de la parole. Elle adhère au mot,

à son sens et à sa musique. *La Flûte de Pan, la Chevelure, le Colloque sentimental*, où le profil mélodique semble le diagramme amplifié des inflexions poétiques, montrent quelle totale intimité la déclamation debussyste a su réaliser entre le chant et le verbe. Sur le plan de l'œuvre scénique, *Pelléas et Mélisande* en reste l'impérissable témoignage. G. Ferchault a souligné la préférence accordée aux poèmes en prose ou aux vers affranchis d'une cadence régulière, qui conviennent à une musique éminemment instable. D'où les fréquents changements de mesure qui, par exemple, font perpétuellement osciller *la Flûte de Pan* entre le 3/4 et le 4/4.

De même qu'elle épouse le relief du vers, la ligne mélodique en exprime le sens. La voici qui s'affaisse, doucement chromatique, lorsque « l'herbe agitée expire », et qui se dresse et s'exalte pour interroger : « (Cette âme)... C'est la nôtre, n'est-ce pas ? La mienne, dis, et la tienne... » (*C'est l'extase*) (voir d'autres exemples, p. 17 et 18). Essentiellement perméable à toutes les impressions extérieures, Debussy affirme : « On peut représenter musicalement tout ce qu'une oreille fine perçoit dans le rythme du monde environnant. » Et il décrit la mer, les cloches (*De Grève*), la pluie (*Il pleure dans mon cœur*), la ronde rapide des *Chevaux de bois*... Mais l'image est rarement appuyée. Une touche légère évoque le « blanc jet d'eau » (*Soupir*), une allusion hispanisante fugitive accompagne l'apparition du « beau pirate espagnol » (*Fantoches*).

Les libertés dont le musicien use à l'égard des lois traditionnelles — libertés point absolument nouvelles, qui flottent dans l'air de l'époque — créent, dans leur épanouissement, le parfum si personnel de son œuvre. Que de fois ne les a-t-on pas soulignées ? Evasion modale hors de l'étroit dualisme majeur-

mineur, gamme par tons entiers, accords parfaits juxtaposés, successions par mouvement parallèle d'accords de septième ou de neuvième, affranchissement de l'autorité des fonctions tonales, etc. font l'aspect imprévisible, la saveur et l'irrésistible séduction du style. Relisons les *Proses lyriques*, les mélodies de Verlaine, les *Chansons de Bilitis*, les *Trois Chansons de France* et bien d'autres qui tirent de tels procédés un parti extrêmement suggestif.

L'atmosphère créée par la mélodie de Debussy est généralement floue, estompée. Ceci tient en partie à la nature et au jeu des harmonies. Certaines indications telles que : « très lointain, sans nuances », « avec une expression sourde », « sourdement agité », etc., confirment le goût des sonorités voilées. Pourtant l'ambiance vaporeuse, tamisée, ne signifie pas la confusion de la palette. Au demeurant, jamais la matière ne s'épaissit. Triolets, batteries aux harmonies veloutées la font onduler *(En sourdine, De Grève..., la Flûte de Pan)*, une disposition syncopée l'anime doucement *(C'est l'extase, Clair de lune*, deuxième version, *la Chevelure)*, une superposition de rythmes vient en écarter une menace de monotonie : toujours elle reste transparente. Et l'on entend sonner les touches claires : incursions dans le registre aigu du piano, octaves limpides *(Green)*, gammes et arpèges fluides. Volontiers la trame musicale laisse émerger un motif linéaire, souvent énoncé en solo dès le début de l'accompagnement, dont le type se retrouve en maintes mélodies. Il est caractérisé par un dessin tracé principalement en sons conjoints ou appelant de petits intervalles, et par une figure rythmique irrégulière mais nette. Le voici dans *En sourdine* et dans *le Colloque sentimental* qui le rappelle de très près (à partir de l'armature bémolisée) ; le voici dans *Spleen*, dans le

n° 2 du *Promenoir des amants ;* on le reconnaît aussi dans *le Faune* où il intervient à la septième mesure. Ainsi, les fonds en demi-teintes ne laissent que mieux valoir la précision des lignes. L'aspect fondu n'exclut pas l'aspect incisif de l'art.

Aussi bien, la verve n'en est pas absente. Pensons à *Fantoches*, à la troisième des *Ballades de François Villon*, à *Pierrot* construit sur le motif d'*Au clair de la lune*. A ce dernier point de vue, cette mélodie est significative. Elle montre comment, entre les mains de Debussy, la chanson populaire se prête à une savoureuse interprétation plutôt qu'elle ne l'incite à une forme d'expression simple et spontanée. Répétons-le : nos mélodistes ont cherché dans nos vieux chants l'occasion de transpositions raffinées, mais ils n'ont pas accepté d'assimiler la familiarité de leur langage.

Parcourue par endroits d'effluves romantiques, dépôt de quelques reliquats wagnériens, teintée, çà et là, de quelque influence russe, la mélodie de Debussy est à la fois le reflet d'une tradition nationale et l'expansion délibérée hors des cadres du passé. Par sa pénétrante poésie, par sa conception discrète du chant, son esthétique est extrêmement représentative de la mélodie française.

A l'époque debussyste, plus ou moins contaminé par le Maître ou suivant d'autres orientations, l'art qui nous intéresse connut en France une période fertile. Nous ne nous attarderons pas à énumérer les musiciens qui alimentèrent ce mouvement. Evoquons au moins le nom de Lili Boulanger pour le beau recueil des *Clairières dans le ciel* composé sur des poèmes de Francis Jammes. Mentionnons aussi la production mélodique de Florent Schmitt dont certaines pièces furent écrites pour piano et chant, d'autres pour un accompagnement d'orchestre (*les Barques*, *Musique sur l'eau*, etc.).

A travers les mélodies de Maurice Ravel, en partie contemporaines de celles de Debussy, s'expriment certains aspects bien français du genre en même temps que se dessine l'évolution de son style.

Tout d'abord fidèle aux penchants littéraires du temps, il consacre l'une de ses premières compositions à Verlaine. *Un grand sommeil noir*, daté de 1895 et demeuré inédit, chante la tristesse sans recours du pauvre Lélian. Comme pour compenser cette concession à l'émotion dont la libre expression n'est pas dans la nature du musicien, *Sur l'herbe*, emprunté au même poète (1907) peindra de touches spirituelles une scène de notre ga ant XVIII^e^ s.

Dès 1896, Ravel s'adresse à Mallarmé. *Sainte* pose une cantilène syllabique sur une suite d'accords impassibles que « la harpe par l'Ange formée » vient à certains moments arpéger. Il semble que le contour mélodique cerne d'un trait pur la figure du vitrail comme les harmonies en paraissent évoquer la matière chaudement colorée et translucide.

En 1898, l'attrait de la Renaissance, si fortement subi par Debussy, marque la mélodie de Ravel et lui inspire les *Deux Epigrammes* de Clément Marot. Les « quintes vides » successives que l'on y rencontre accorderont encore leur charme archaïque à une page beaucoup plus tardive : *Ronsard à son âme* (1924) dont elles soutiendront la déclamation mélodique d'une exquise sobriété.

Schéhérazade, trois poèmes pour chant et orchestre (1903) répond au goût d'exotisme dont firent preuve maints musiciens français et dont la mélodie fut fréquemment le miroir. « Là encore je cède à la fascination profonde que l'Orient exerça sur moi dès mon enfance » avoue Ravel. La féerie de Tristan Klingsor est habillée de couleurs tantôt éclatantes, tantôt estompées et parcourue de lignes flexibles

et tendres. Afin de mieux conformer son chant au modelé des vers, le compositeur avait écouté la lecture qui lui en avait été faite par le poète. On voit bien ici la conscience perpétuellement en éveil du mélodiste français qui, sans cesse, contrôle l'inspiration pour la plus parfaite réalisation du complexe poético-musical.

Les *Histoires naturelles* de 1906 marquent, sous le rapport de la déclamation, une expérience importante. Le tracé vocal y est, en effet, subtilement ajusté au texte — il s'agit d'un texte en prose — dont il respecte le débit normal jusqu'à élider telle ou telle muette ; dans cette étroite adaptation, le chant perd partie de sa fonction mélodique au bénéfice du verbe et incline au *parlando*. Le bestiaire de Jules Renard se prête à une imagerie musicale colorée. Le piano répond à cette sollicitation en brossant le décor le plus délicatement suggestif. L'originalité du prétexte littéraire — apparemment impropre à susciter des mélodies — autant que la hardiesse du style, valurent tout d'abord aux *Histoires naturelles* un vif scandale. Par leur facture finement ouvragée, par l'habileté du traitement pittoresque et par cette intime poésie qui se plaît à une discrète dissimulation sous un voile d'humour, elles apparaissent aujourd'hui comme l'un des plus purs joyaux de la mélodie française.

Avec cette œuvre s'ouvre pour Ravel une période d'ascèse vocale dont *l'Heure espagnole* (1907) fournira le développement à l'échelle de la comédie musicale. Puis on assiste à une sorte de réveil du chant. Celui-ci est sensible dès 1913 lorsque l'extrême rigueur du métier musical, cherchant dans la technique poétique la plus ardue l'occasion d'une fusion suprême, donne les *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé*. Sans doute, la parole y reste-t-elle le

principe générateur de la courbe vocale, mais celle-ci est incisée d'un burin moins aigu que précédemment et adopte un tracé plus large. Dans son beau livre sur Ravel, Roland-Manuel a bien formulé le changement d'orientation correspondant à cette œuvre : « A la limite de la tension et du desséchement, il délivre la mélodie. » A l'image des *Trois Poésies de la lyrique japonaise* alors récemment composées par Strawinsky, les trois mélodies en question ajoutent au piano le quatuor, 2 flûtes et 2 clarinettes. Il y a ici, en quelque sorte, interpénétration de deux esthétiques : celle de la mélodie et celle de la musique de chambre instrumentale ; en composant avec cette dernière, la mélodie s'enrichit des ressources provenant de la diversité des timbres. Une expérience du même ordre se reproduit dans une œuvre ultérieure, mais au moyen d'un effectif plus réduit dont l'assemblage inattendu résulte, d'ailleurs, d'un hasard. On demande, en effet, au musicien un cycle de mélodies où la voix se mêlerait au son d'un piano, d'une flûte et d'un violoncelle ; et voici les *Chansons madécasses* (1925-1926), nouvelle incursion vers des climats lointains. En contraste avec la préciosité marmoréenne de l'auteur des *Trois Poèmes*, l'exaltation voluptueuse des poèmes de Parny trouve à séduire Ravel. Mélange de langueur sensuelle et de rudesse guerrière, cette composition, au dire de son auteur, est « une sorte de quatuor où la voix joue le rôle d'instrument principal. La simplicité y domine, ajoute-t-il. L'indépendance des parties s'y affirme... ».

Les *Trois Chansons de Don Quichotte à Dulcinée* (P. Morand), écrites en 1932, orchestrées par la suite, sont la dernière œuvre de Ravel. Elles évoquent l'Espagne dont une ascendance maternelle lui avait, dès l'enfance, rendu les refrains familiers

et qui toute sa vie lui fut chère pour la force impulsive du génie de la danse qui l'anime. Nous en trouvons en outre l'écho dans la *Vocalise en forme de Habanera* (1907) et dans la *Chanson espagnole*, premier des *Chants populaires* (1910). Avec les *Cinq mélodies populaires grecques* (1907) et les *Deux mélodies hébraïques* (1914), ceux-ci attestent l'intérêt porté par Ravel au folklore de toutes nations dont il servit les chants d'heureuses harmonisations.

Si l'on excepte ces harmonisations, le nombre des mélodies originales de Ravel ne dépasse pas la trentaine. La production est donc relativement peu abondante. Mais la matière à la fois somptueuse et cristalline de ces œuvres, leur écriture audacieuse, lucide et sensible, portent la marque distinctive du génie ravélien et leur assurent un destin impérissable.

Albert Roussel, né en 1869, six ans avant Ravel, mourra en 1937, la même année que lui. Il aura enrichi le trésor de la mélodie française de compositions d'une qualité raffinée et d'un sentiment attachant. Elles éclairent l'attitude d'un artiste également hostile à l'expression indiscrète des mouvements affectifs et aux séductions du pittoresque musical.

Venu à la musique assez tard, Roussel donne ses mélodies à partir des premières années du XX^e^ s. Elles sont tantôt légères, fraîches, spirituelles (*Deux Idylles*, *Des fleurs font une broderie*, *le Bachelier de Salamanque*, *Sarabande*, etc.), tantôt pensives, tendres (*Invocation*, *Light*, etc.). Il leur arrive d'exprimer avec une force concentrée et une discrétion insurpassables ce qu'un court poème peut recéler de substance psychologique riche et nuancée. Que l'on se rappelle ici la *Réponse d'une épouse sage* : c'est

le refus d'un amour interdit dont la puissance est suggérée avec une retenue infinie, également caractéristique du vieux poème chinois qui évoque le drame intérieur et de la mesure extrême du musicien français.

L'écriture des mélodies de Roussel est tout ensemble châtiée et simple. La partie de piano tire généralement du facteur rythmique — et particulièrement de la répétition d'une formule rythmique concise — un efficace élément de vie *(le Bachelier de Salamanque, Sarabande, Jazz dans la nuit)*. Le chant associe le respect de la parole à un sens mélodique très pur. On observera en particulier la délicatesse de la conduite linéaire dans les *Deux Poèmes de Ronsard* où la flûte est la seule compagne de la voix. Intimement tressés, le dessin chanté et le tracé souple, nerveux et délié de la flûte façonnent un précieux filigrane sonore.

Parvenue à son apogée, la mélodie française affirme les caractères spécifiques qui lui confèrent sa physionomie nationale : raffinement de l'écriture, sensualité sonore, subtilité de l'intelligence poétique, distinction du ton, pudeur dans l'expression des valeurs affectives.

Chapitre V

LA MÉLODIE HORS DE FRANCE ET DES PAYS GERMANIQUES

Les dimensions du présent chapitre ne sont pas proportionnelles à l'importance de son objet. En ces quelques pages nous nous proposons seulement de dresser une vue cavalière de l'histoire de la mélodie hors des deux foyers qui nous ont retenus jusqu'ici.

L'école russe. — La richesse considérable de la mélodie russe s'explique d'une manière analogue à celle du lied. Slaves et Germains sont des peuples qui chantent, chez lesquels le chant est une manifestation spontanée et irrépressible de la vie, en quelque sorte la soupape naturelle des passions. D'instinct, le musicien russe se tourne vers les formes vocales de l'art sonore : l'opéra, la mélodie. Cependant la « jonction » entre le chant populaire et la musique savante s'opère à une époque tardive. Il avait fallu lutter d'abord contre l'emprise exercée par l'art italien sur les musiciens du pays. L'essor de l'« école russe », déclenché au XIX^e^ s., est fondé sur le rejet de l'esthétique italienne et l'exploitation des sources autochtones. Un courant d'inspiration folklorique irrigue alors la création artistique. Le premier artisan de cette métamorphose est Glinka (1804-1857) ; ses mélodies et romances — au nom-

bre de quatre-vingt-cinq environ — trahissent toutefois, par une certaine onctuosité du dessin vocal, la persistance de l'influence méridionale. La centaine de mélodies composées par Dargomyszki (1813-1869) accuse avec les chants du terroir un lien plus évident.

Sous l'impulsion de ces deux musiciens, Cui, Balakirev, Moussorgsky, Rimsky-Korsakov, Borodine, animés par un idéal commun, formeront le groupe des « Cinq » auquel il appartiendra, durant les dernières décades du XIX^e s., de conférer à la musique russe son caractère national. Chacun de ces artistes s'adonne à la composition de mélodies et cherche à pénétrer ce genre des traditions de la Vieille-Russie. De plus, l'on s'attache dans ce milieu à exalter celles-ci par l'harmonisation et la publication de chansons populaires.

La plus riche personnalité de la petite constellation des Cinq est assurément celle de Modeste Moussorgsky. Son génie se manifeste, en particulier, dans ses nombreuses mélodies dont il faut retenir surtout trois cycles : la *Chambre d'enfants* (1868-1870), délicieuses scènes de la vie enfantine d'une poésie colorée et d'une vérité surprenante ; *Sans soleil* (1874) et les *Chants et danses de la Mort* (1875) où s'exprime, à travers la sensibilité aiguë du musicien, la mélancolie insondable, le désespoir mêlé de résignation, propres au peuple slave. S'il brosse ici quelques fresques lugubres, Moussorgsky choisit pourtant de préférence des sujets familiers — l'enfant, le moujik, l'orphelin misérable, la vieille au pas trébuchant, le jardin au bord du Don... — prêtant à de petits tableaux réalistes où l'ambiance locale est accusée. Il les peint de couleurs vivantes, sans recherches, sans procédés, d'un ton sincère, simple et tendre qui touche directement comme celui d'un Schubert. Au

demeurant, son art libre et riche en innovations, son écriture vocale proche de la déclamation, exercèrent sur l'école française moderne, et sur Debussy en particulier, une influence incontestable. On sait l'admiration que lui vouait ce dernier.

César Cui est, avant tout, un mélodiste. Douces et charmeuses, ses quelque deux cents pièces pour piano et chant sont loin d'égaler celles de Moussorgsky. Outre deux séries de mélodies originales, Balakirev publie un grand nombre de chansons populaires qui servirent utilement les études sur le folklore slave. Un lyrisme parfumé à l'orientale embrase les poèmes chantés de Rimsky-Korsakov. On lui doit l'harmonisation de cent chants nationaux russes. Borodine donne quelques belles mélodies. Parallèlement aux Cinq, Tchaïkowsky en écrit une centaine et laisse, de plus, deux recueils de chansons folkloriques. Mentionnons encore Gretchaninov et Rachmaninov, tous deux fertiles en ce domaine.

Igor Strawinsky marque de caractères très personnels l'histoire de la mélodie. Jusqu'à la fin de la Grande Guerre, il se tourne fréquemment vers ce genre. Les *Trois poésies de la lyrique japonaise* (1912-13) sont accompagnées, nous l'avons vu, par un petit groupe instrumental. Il est intéressant d'observer ici l'application à l'art de la mélodie — longtemps étrangère à un tel ordre de préoccupations — de ce goût du concret, du timbre pour le timbre, de la matière musicale aux couleurs sonores bien différenciées, caractéristiques de l'esthétique strawinskienne. On en a dit plus haut l'influence exercée sur Ravel. Des préoccupations analogues s'expriment dans les *Pribaoutki* (1914) « Chansons plaisantes» pour voix, flûte, hautbois (ou cor anglais), clarinette, basson et quatuor, dans les *Berceuses du chat* (1915-16) pour voix de femme et 3 clarinettes,

Strawinsky s'y révèle moins attentif à la signification littéraire du texte qu'à ses propriétés phonétiques, à son potentiel sonore. Dès que le chant « se donne pour mission d'exprimer le sens du discours, il sort du domaine musical et n'a plus rien de commun avec lui » dira le musicien. Soucieux de ménager la souveraineté des valeurs purement musicales là où l'ingérence de la parole risque de lui porter atteinte, il prête ici à la voix une fonction quasi instrumentale qui domine celle d'interprète de la pensée. Voici un ferment révolutionnaire introduit dans la conception traditionnelle de la mélodie. Soulignons aussi le caractère populaire, familier, de ces deux compositions et leur style savamment fruste. Par là elles s'inscrivent dans la série de petites chansons russes dont les *Trois petites chansons* « Souvenir de mon enfance » (1913) — parentes des *Enfantines* de Moussorgsky — les *Trois histoires pour enfants* (1915-17) et les *Quatre chants russes* (1918-19) complètent la liste. Ces derniers cycles sont écrits pour chant et piano.

Les écoles du Nord. — La mélodie de Grieg (1843-1907) offre de grandes affinités avec le lied germanique. Elle en a l'intimité, la sentimentalité rêveuse. Gracieuse, poétique, guère profonde, elle se rattache en particulier à l'art d'un Mendelssohn, le moins substantiel des lyriques allemands ; mais elle doit aussi beaucoup à Schumann. Par ailleurs, les chants de la terre norvégienne lui apportent des inflexions et des tournures rythmiques caractéristiques qui lui confèrent son accent national. Parmi les quelque cent vingt-cinq mélodies de Grieg il en est de charmantes que l'on souhaiterait voir reléguer dans l'ombre la sempiternelle *Chanson de Solveig*, l'ennuyeux *Cygne* et le si regrettablement célèbre *Je t'aime*.

Compatriote et contemporain de Grieg, Sinding

donne deux recueils de mélodies et le cycle *Voyage de retour*. Mentionnons les pièces vocales de Gröndahl.

Le Finlandais Sibelius est l'auteur de nombreuses mélodies fort imprégnées de caractères nordiques.

L'école espagnole. — De même que la Russie, mais après elle, l'Espagne secoue au XIX^e^ s., le joug de la musique italienne et connaît une renaissance nationale. Quoique peu nombreuse, la production mélodique des principaux représentants de ce renouveau — Pedrell, Albeniz, Granados — est riche en réussites. Pedrell laisse quelques poèmes pour chant et orchestre, d'autres avec piano. Dans les *Six Ballades* pour chant et piano d'Albeniz, on relève l'influence du *bel canto* et le souvenir de Schumann. Les *Two Songs* du même et surtout ses *Quatre mélodies* (Coutts) sont d'une qualité plus personnelle et d'une teneur plus substantielle. Les *Tonadillas* de Granados doivent leur attrait à la sève populaire qui les anime.

Enfin, les *Sept chansons populaires espagnoles* de Manuel de Falla — dont la plupart reposent sur des thèmes inventés — justifient leur célébrité par la fraîcheur de leur couleur locale.

*
* *

Ainsi s'achève l'histoire de la mélodie.

Certain poète, à la veille de sa mort, avait exprimé le désir que ses poèmes ne fussent pas mis en musique. Ni l'art d'un Schubert, ni celui d'un Fauré ne nous autorisent à condamner son attitude. Si loyale soit la déclamation, si adéquate soit l'expression, la puissance de la musique, dans la mesure où elle se communique au poème, l'exalte, mais aussi l'emporte sur lui. Fondé sur la poésie, l'art de la mélodie n'en affirme pas moins l'évidente primauté du principe musical.

CORRESPONDANCE DES TITRES FRANÇAIS (CITÉS DANS LE TEXTE) AUX TITRES ALLEMANDS (ORIGINAUX) (1)

A

A chanter sur l'eau *(Auf dem Wasser zu singen)* [SB].
A la Joie *(An die Freude)* [M].
A l'Espérance *(An die Hoffnung)* [B].
Amour a menti (l') *(Die Liebe hat gelogen)* [SB].
Amour éternel (d') *(Von ewiger Liebe)* [BR].
Amour fidèle *(Treue Liebe)* [BR].
Amour obstiné *(Liebestreu)* [BR].
Amour sans repos *(Rastlose Liebe)* [SB].
Attente (l') *(Die Erwartung)* [SB].
Au cimetière *(Auf dem Kirchhofe)* [BR].
Au loin *(In der Ferne)* [SB].
Au Postillon Kronos *(An Schwager Kronos)* [SB].

B

Berceuse *(Wiegenlied)* [WB— SB —BR].
Berceuse de Marie *(Mariä Wiegenlied)* [R].
Berger aux rochers (le) *(Der Hirt auf dem Felsen)* [SB].
Bonne nuit *(Gute Nacht)* [SB].

C

C'est lui *(Er ist's)* [W].
Chanson de la pluie *(Regenlied)* [BR].
Chant de l'épée *(Schwertlied)* [WB].
Chant de pénitence *(Busslied)* [B].
Chant du cygne *(Schwanengesang)* [SB].
Chant nocturne du voyageur *(Wandrers Nachtlied)* [SB].
Chants du harpiste *(Gesänge des Harfners)* [SB].
Charme *(Liebeszauber)* [WB].
Chasse de Lützow (la) *(Lützows wilde Jagd)* [WB].
Chevalier Toggenburg (le) *(Ritter Toggenburg)* [Z].
Clair de lune *(Mondnacht)* [SM— BR].
Contentement *(Zufriedenheit)* [H—M].
Contes d'autrefois *(Aus alten Märchen)* [SM].
Couleur aimée (la) *(Die liebe Farbe)* [SB].
Couleur détestée (la) *(Die böse Farbe)* [SB].

D

Dans la serre *(Im Treibhaus)* [WG].
Dans la solitude sylvestre *(In Waldeseinsamkeit)* [BR].
Dans les eaux du Rhin *(Im Rhein, im schönen Strome)* [L].
Daphné, tes joues roses *(Daphne, deine Rosenwangen)* [M].
Dédicace *(Widmung)* [SM].

(1) *Abréviations :*

[B]	Beethoven
[BR]	Brahms
[H]	Haydn
[L]	Liszt
[LW]	Lœwe
[MS]	Mendelssohn
[M]	Mozart
[R]	Reger
[SB]	Schubert
[SM]	Schumann
[S]	Strauss
[WG]	Wagner
[WB]	Weber
[W]	Wolf
[Z]	Zumsteeg

Dédicace *(Zueignung)* [S].
Demain *(Morgen)* [S].
Depuis que je l'ai vu *(Seit ich ihn gesehen)* [SM].
Deux Grenadiers (les) *(Die beiden Grenadiere)* [SM].
Dialogue dans la forêt *(Waldesgespräch)* [SM].
Dimanche *(Sonntag)* [BR].

E

En bas dans la vallée *(Da unten im Tale)* [BR].
Engourdissement *(Erstarrung)* [SB].

F

Fils des Muses (le) *(Der Musensohn)* [SB].
Fleurs séchées *(Trockne Blumen)* [SB].
Forgeron (le) *(Der Schmied)* [BR].

G

Gloire de Dieu dans la Nature (la) *(Die Ehre Gottes aus der Natur)* [B].

H

Henri l'Oiseleur *(Heinrich der Vogler)* [LW].

I

Impatience *(Ungeduld)* [SB].

J

J'ai pleuré en rêve *(Ich hab' im Traum geweinet)* [SM].
Jardinier (le) *(Der Gärtner)* [W].
Jeune Fille et la Mort (la) *(Der Tod und das Mädchen)* [SB].
Jeune Homme à la source (le) *(Der Jüngling an der Quelle)* [SB].
Jeune Religieuse (la) *(Die junge Nonne)* [SB].
Jeux d'enfants *(Das Kinderspiel)* [M].

L

Libérés *(Befreit)* [S].
Litanie *(Litanei)* [SB].
Lorsque Louise brûla les lettres de son bien-aimé infidèle *(Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte)* [M].

M

Magicien (le) *(Der Zauberer)* [M].
Mai *(Mailied)* [B].
Marchand de sable (le) *(Sandmännchen)* [BR].
Marguerite au rouet *(Gretchen am Spinnrade)* [SB].
Ménestrel (le) *(Der Saenger)* [SB].
Ménétrier (le) *(Der Leiermann)* [SB].
Message *(Botschaft)* [BR].
Message d'amour *(Liebesbotschaft)* [SB].
Meunier et le ruisseau (le) *(Der Müller und der Bach)* [SB].
Mon coche roule doucement *(Mein Wagen rollet langsam)* [SM].

N

Ne pleure pas *(Weine nur nicht)* [WB].
Ne plus te voir *(Nicht mehr zu dir zu gehen)* [BR].
Noble esprit, pensée altière *(Er, der Herrlichste von Allen)* [SM].
Nostalgie *(Sehnsucht)* [B].
Nostalgie de la mort *(Todessehnen)* [BR].
Nostalgie du printemps *(Sehnsucht nach dem Frühlinge)* [M].
Nouvel amour *(Neue Liebe)* [MS].

O

Où donc ? *(Wohin ?)* [SB].

P

Pendant la pluie *(Während des Regens)* [BR].
Petite Fileuse (la) *(Die kleine Spinnerin)* [M].
Petite sœur *(Schwesterlein)* [BR].
Plainte *(Klage)* [B — W].
Plainte d'Agar (la) *(Hagars Klage)* [SB].
Plainte de la Jeune Fille *(Des Mädchens Klage)* [SB].
Plongeur (le) *(Der Taucher)* [SB].
Pluie du soir *(Abendregen)* [BR].
Portrait de l'aimée (le) *(Ihr Bild)* [SB].

Poste (la) *(Die Post)* [SB].
Premier regret *(Erster Verlust)* [MS].
Prince Eugène (le) *(Prinz Eugen)* [LW].
Prométhée *(Prometheus)* [SB].

R

Résignation *(Resignation)* [B].
Rêve au crépuscule *(Traum durch die Dämmerung)* [S].
Rêves *(Träume)* [WG].
Roi des aulnes (le) *(Erlkönig)* [SB].
Roi de Thulé (le) *(Der König in Thule)* [SB].
Rose des bruyères (la) *(Heidenröslein)* [SB].

S

Secret (le) *(Die Verschweigung)* [M].
Séparation *(Trennungslied)* [M].
Sérénade *(Ständchen)* [M ? — SB — S].
Sérénade inutile *(Vergebliches Ständchen)* [BR].
Si les petites fleurs savaient *(Und wuessten's die Blumen, die Kleinen)* [SM].
Solitude champêtre *(Feldeinsamkeit)* [BR].
Sosie (le) *(Der Doppelgänger)* [SB].
Sur la rivière *(Auf dem Flusse)* [SB].
Sur les ailes du chant *(Auf Flügeln des Gesanges)* [MS].

T

Temps (le) *(Die Zeit)* [WB].
Tête blanche (la) *(Der greise Kopf)* [SB].
Thomas le Rimeur *(Tom der Reimer)* [LW].
Tilleul (le) *(Der Lindenbaum)* [SB].
Tombeau d'Anselme (le) *(Am Grabe Anselmos)* [SB].
Truite (la) *(Die Forelle)* [SB].
Tu es le repos *(Du bist die Ruh)* [SB].

U

Une histoire très banale *(Eine sehr gewöhnliche Geschichte)* [H].

V

Vieille (la) *(Die Alte)* [M].
Vieilles femmes *(Alte Weiber)* [WB].
Ville (la) *(Die Stadt)* [SB].
Violette (la) *(Das Veilchen)* [M].
Voyage à pied (le) *(Die Fussreise)* [W].
Voyageur (le) *(Der Wanderer)* [SB].
Voyageur à la lune (le) *(Der Wanderer an den Mond)* [SB].

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux

ALBERTI-RADANOWICZ (E.), *Das Wiener Lied von 1789-1815* in « Studien zur Musikwissenschaft », Wien, 1923.

BIE (O.), *Das deutsche Lied*, Berlin, 1926.

DAVENSON (H.), *Le Livre des chansons*, Neuchâtel, 1942.

DUMERIL (E.), *Le Lied allemand et ses traductions poétiques en France*, Paris, 1933.

FRIEDLAENDER (M.), *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert*, Berlin, 1902.

GÉROLD (Th.), *L'Art du chant en France au XVII^e siècle*, Strasbourg, 1921.

— *Monodie et lied* in *Encyclopédie de la musique*, publiée sous la direction de LAVIGNAC et L. DE LA LAURENCIE, 2^e Partie, T. V, Paris, 1930.

GOUGELOT (H.), *La Romance française sous la Révolution et l'Empire*, Melun, 1937.

Grove's dictionary of music and musicians, Londres, 1929, article : « Song ».

KŒCHLIN (Ch.), *La Mélodie* in *Cinquante ans de musique française*, Paris, 1925.

KRABBE (W.), *Das deutsche Lied im 17. und 18. Jahrhundert* in *Handbuch der Musikgeschichte* publié sous la direction de Guido ADLER, Berlin, 1930.

KRETZSCHMAR (H.), *Das deutsche Lied seit Robert Schumann* et *Das deutsche Lied seit dem Tode Richard Wagners* in « Gesammelte Aufsätze », Leipzig, 1910.

— *Geschichte des neuen deutschen Liedes von Albert bis Zelter*, Leipzig, 1911.

LANDORMY (P.), *La Musique française de Franck à Debussy*, Paris, 1943.

Musique des origines à nos jours (la), publié sous la direction de Norbert DUFOURCQ, Paris, 1946.

PAMER (F. E.), *Das deutsche Lied im 19. Jahrhundert* in *Handbuch der Musikgeschichte*, publié sous la direction de Guido ADLER, Berlin, 1930.

POLLAK-SCHLAFFENBERG (I.), *Die Wiener Liedmusik von 1778-1789* in « Studien zur Musikwissenschaft », Wien, 1918.

PRUNIÈRES (H.), *Le Ballet de cour avant Lully*, Paris, 1914.

ROMAIN ROLLAND, *Voyage musical au pays du passé*, Paris, 1920.

ROSENWALD (H.), *Das deutsche Lied zwischen Schubert und Schumann*, Berlin, 1929.

SPITTA (Ph.), *Die Ballade* in « Musikgeschichtliche Aufsätze », Berlin, 1894.

TIERSOT (J.), *La Musique aux temps romantiques*, Paris, 1930. — *La Chanson populaire et les écrivains romantiques*, Paris, 1931.

Monographies

Albeniz. — COLLET (H.), *Albeniz et Granados*, Paris, 1948.

Beethoven. — BŒTTCHER (H.), *Beethoven als Liederkomponist*, Augsburg, 1928. — CURZON (H. DE), *Les Lieder et airs détachés de Beethoven*, Paris, 1905. — INDY (V. D'), *Beethoven*, Paris, 1913. — ROMAIN ROLLAND, *Beethoven. Les grandes époques créatrices*, Paris, 1920-1938. — *Gœthe et Beethoven*, Paris, 1930.

Berlioz. — MASSON (P.-M.), *Berlioz*, Paris, 1923.

Bizet. — LANDORMY (P.), *Bizet*, Paris, 1929.

Brahms. — IMBERT (H.), *Johannes Brahms*, Paris, 1906. — REHBERG (W. u. P.), *Johannes Brahms*, Zürich, 1947. — SPITTA (Ph.) *Johannes Brahms* in « Studies in Music », New-York, 1901.

Chabrier. — SERVIÈRES (G.), *Emmanuel Chabrier*, Paris.

Chausson. — HŒREE (A.), *Chausson et la musique française* in *Revue musicale*, numéro spécial, décembre 1925.

Chopin. — EGERT (P.), *Friedrich Chopin*, Potsdam, 1936.

Debussy. — FERCHAULT (G.), *Claude Debussy*, Paris, 1948. — KŒCHLIN (Ch.), *Debussy*, Paris, 1927.

Duparc. — OULMONT (Ch.), *Henri Duparc ou de l'« Invitation au voyage » à la vie éternelle* in *Musique de l'amour*, Paris.

Fauré. — CHALUPT (R.), *Gabriel Fauré et les poètes* in *Revue musicale*, numéro spécial, octobre 1922. — JANKÉLÉVITCH (V.), *Gabriel Fauré et ses mélodies*, Paris, 1938. — KŒCHLIN (Ch.), *Gabriel Fauré*, Paris, 1949. — ROLAND-MANUEL, *Les Mélodies de Gabriel Fauré* in *Revue musicale*, numéro spécial, octobre 1922.

Franck. — INDY (V. D'), *César Franck*, Paris, 1906.

Gounod. — LANDORMY (P.), *Gounod*, Paris, 1942.

Grieg. — ROKSETH (Y.), *Grieg*, Paris, 1933. — STŒCKLIN (P. DE), *Grieg*, Paris, 1926.

Haydn. — GEIRINGER (K.), *Joseph Haydn*, Potsdam.

Liszt. — CHANTAVOINE (J.), *Franz Liszt et Heinrich Heine* in *Musiciens et poètes*, Paris, 1912. — RAABE (P.), *Liszt's Leben*, Berlin, 1931.

Lœwe. — CHANTAVOINE (J.), *La Ballade allemande et Carl Lœwe* in ouv. cit. — KLEEMANN (H.), *Beiträge zur Aesthetik der lœweschen Ballade*, Halle, 1913.

Mahler. — SPECHT (R.), *Gustav Mahler*, Berlin, 1922. — WALTER (B.), *Gustav Mahler*, Wien, 1936.

Mendelssohn. — STŒCKLIN (P. DE), *Mendelssohn*, Paris, 1927.

Moussorgsky. — RIESEMANN (O. v.), *Moussorgsky*, trad. L. LALOY, 1940.

Mozart. — EINSTEIN (A.), *Mozart, sein Charakter, sein Werk*, Stockholm, 1947. — WYZEWA (Th. DE) et SAINT-FOIX (G. DE), *Mozart, sa vie et son œuvre*, 5 vol., 1912-1945.

Ravel. — HŒREE (A.), *La Mélodie et l'œuvre lyrique* in *Revue musicale*, numéro spécial, avril 1925. — MACHABEY (A.), *Maurice Ravel*, Paris, 1947. — ROLAND-MANUEL, *Ravel*, Paris 1948.

Roussel. — BERNARD (R.), *Albert Roussel*, Paris, 1948. — GEORGE (A.), *Albert Roussel et la Mélodie* in *Revue musicale*, numéro spécial, avril 1929.

Saint-Saëns. — CHANTAVOINE (J.), *Camille Saint-Saëns*, Paris, 1947. — DANDELOT (A.), *La Vie et l'œuvre de Saint-Saëns*, Paris, 1930.

Schubert. — BIEHLE (H.), *Franz Schubert et le Lied allemand* in *Revue musicale*, numéro spécial, décembre 1928. — BOURGAULT-DUCOUDRAY (L.-A.), *Schubert*, Paris. — BUENZOD (E.), *Franz Schubert*, Paris, 1946. — CŒUROY (A.), *Les Lieder de Schubert*, Paris, 1948. — DAHMS (W.), *Schubert*, Berlin, 1923. — LANDORMY (P.), *La Vie de Schubert*, Paris, 1928. — PITROU (R.), *Schubert, sa vie intime*, Paris, 1928.

Schumann. — BASCH (V.), *Schumann*, Paris, 1926. — BATKA (R.), *Schumann*, Leipzig, 1891. — BEAUFILS (M.), *Schumann*, Paris. 1932. — MAUCLAIR (C.), *Schumann*, Paris.

Strauss. — GYSI (F.), *Richard Strauss*, Potsdam, 1934.

Strawinsky. — SCHAEFFNER (A.), *Strawinsky*, Paris, 1931. — TANSMAN (A.), *Igor Strawinsky*, Paris, 1948.

Weber. — CŒUROY (A.), *Weber*, Paris, 1925. — KROLL (E.), *Carl Maria von Weber*, Leipzig, 1934.

Wolf. — BIERI (G.), *Die Lieder von Hugo Wolf*, Bern, 1935. — DECSEY (E.), *Hugo Wolf, das Leben und das Lied*, Berlin. — ROMAIN ROLLAND, *Hugo Wolf* in *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris.

TABLE DES MATIÈRES

PAGES

AVANT-PROPOS 5

CHAPITRE PREMIER. — **Le genre** 7

Définitions, 7. — Musique et poème, 9. — Les moyens d'exécution, 23.

CHAPITRE II. — **Les origines** 30

Antiquité, 30. — Le chant homophone du début de notre ère jusqu'à la fin du XVI^e s., 31. — Le chant polyphonique jusqu'à la fin du XVI^e s., 34. — Les formes de la monodie accompagnée au XVII^e s., 38.

CHAPITRE III. — **Deux siècles de lied : 1750-1950**.... 42

De 1750 jusqu'au lied romantique, 42. — Le lied romantique, 55. — Le lied moderne, 77.

CHAPITRE IV. — **Un siècle de mélodie française : 1840-1940** 85

Les antécédents de la mélodie française, 85. — Le romantisme et les débuts de la mélodie, 87. — La mélodie pendant la renaissance de l'école française, 89. — L'apogée de la mélodie française, 95.

CHAPITRE V. — **La mélodie hors de France et des pays germaniques** 117

L'école russe, 117. — Les écoles du Nord, 120. — L'école espagnole, 121.

CORRESPONDANCE ENTRE TITRES FRANÇAIS ET ALLEMANDS 122

BIBLIOGRAPHIE 125

1950. — Imprimerie des Presses Universitaires de France. — Vendôme (France)

ÉDIT. N° 22.473 IMP. N° 12.139

168. La chimie des êtres vivants.
164. Hist. du travail.
165. Les étapes de l'astronomie.
166. La médecine du travail.
167. Les étapes de la langue française.
168. La numismatique antique.
169. Les avions.
170. La philos. française
171. Les climats et l'organisme humain.
172. Les étapes de l'aviation.
173. Les alliages métalliques.
174. La photographie et ses applications.
175. L'électron et son utilisation industrielle
176. Les noms de lieux.
177. Histoire du ballet.
178. Les régimes alimentaires.
179. L'économie de l'U. R. S. S.
180. Histoire du syndicalisme français.
181. Le moteur vivant.
182. Les grands problèmes de l'économie contemporaine.
183. Hist. de l'U.R.S.S.
184. La physique de la vie
185. Les civilisations anciennes du Proche-Orient.
186. Histoire de l'Allemagne.
187. L'urbanisme.
188. La psycho-physiologie humaine.
189. L'anal. chimique.
190. Les Jacobins.
191. L'économie française dans le monde.
192. La chasse en plaine et au bois.
193. Le charbon.
194. Le sang.
195. Le droit romain.
196. Techn. de la danse.
197. Géographie sociale du monde.
198. Histoire du calcul.
199. Les pêches maritimes.
200. Histoire des postes jusqu'à la révolution.
201. Genèse de la flore terrestre.
202. Les singes anthropoïdes.
203. Le calendrier.
204. Les procédés modernes de construction
205. La chaleur animale
206. Hist. des Gaulois.
207. La chimie générale.
208. Les vins de France.
209. La papauté contemporaine.
210. L'intelligence.
211. Jeanne d'Arc.
212. Géographie agricole du monde.
213. Le peuple des termites.
214. Les stations de radiodiffusion.
215. La sélect. animale.
216. Les orig. de Rome.
217. Séismes et volcans.
218. La psychologie appliquée.
219. La sélection végétale.
220. Le secret des coul.
221. Psychoses et névroses.
222. Hist. de l'Autriche.
223. L'économie des Etats-Unis.
224. Les grandes migrations.
225. Les étapes de la logique.
226. Les pays légendaires.
227. La littér. grecque.
228. Hist. du Dauphiné.
229. Les eaux minérales et l'organisme humain.
230. Le soleil et son rayonnement.
231. La vie dans la Grèce classique.
232. Hist. du Canada.
233. La vie dans les eaux douces.
234. Les corps gras.
235. Les noms de personnes.
236. La mort.
237. Les fruits coloniaux.
238. L'éduc. physique.
239. L'industrie du gaz.
240. Cataïyse et catalyseurs.
241. Histoire des noirs d'Afrique.
242. La vie rurale en France.
243. Electricité, magnétisme.
244. Les mesures physiques.
245. Médicaments et médications.
246. Géographie industrielle du monde.
247. L'Egypte ancienne.
248. Hist. de la Russie des origines à 1917.
249. Le chauffage des habitations.
250. La philos. antique.
251. Le téléphone.
252. La douleur.
253. L'existentialisme.
254. Hist. du scoutisme.
255. Hist. de l'Alsace.
256. La graphologie.
257. Hist. de la police.
258. Cuirs et peaux.
259. Poudres et explosifs
260. Histoire des postes depuis la Révolution.
261. La chaleur.
262. Hist. de la Corse.
263. Le piano.
264. Le verre.
265. La seconde guerre mondiale.
266. L'eau.
267. Instruments à vent.
268. Histoire de la Franche-Comté.
269. Les origines de la bourgeoisie.
270. Vie et mort des mots.
271. Origine des animaux domestiques.
272. Les instruments du quatuor.
273. Histoire du timbre-poste.
274. La publicité.
275. Hist. de l'Espagne.
276. L'orgue.
277. Physionomie et caractère.
278. L'opéra et l'opéra-comique.
279. La civilisation de 1960.
280. La cellule photo-électrique.
281. La statistique.
282. Histoire de la Grande-Bretagne.
283. L'économie de l'Europe centrale germanique.
284. La grande industrie chimique minérale.
285. L'inconscient.
286. Histoire de l'Italie.
287. La physiologie végétale.
288. Le chant choral.
289. Les régimes politiques.
290. La littérature russe
291. Matière, électricité, énergie.
292. Babylone.
293. Le son.
294. La sécurité sociale.
295. La Révolution de 1848.
296. La littér. chinoise.
297. Le crime.
298. Hist. de l'armée.
299. La découverte des mers.
300. Le marxisme.
301. Hist. de l'armement.
302. La psychotechnique.
303. La question arabe.
304. Hist. des doctrines politiques en France.
305. Le riz.
306. Psychologie militaire.
307. Hist. diplomatique.
308. Histoire de la Chine moderne.
309. Histoire de la mise en scène.
310. Hist. de l'éducation
311. La mécanique ondulatoire.
312. Les plastiques.
313. Géographie botanique.
314. Les Gallo-romains.
315. Le capitalisme.
316. Les moteurs.
317. L'énergie atomique
318. La Tunisie.
319. Hist. de la Belgique
320. Les impérialismes antiques.
321. La chasse en montagne, au marais et en mer.
322. Les sentiments.
323. Les phénomènes vibratoires.
324. Langue et littérature d'oc.
325. Les sports de la montagne.
326. La première guerre mondiale.
327. La littérature latine.
328. L'économie de l'Europe centrale slave et danubienne.
329. L'économie planifiée.
330. La vie et la mort des étoiles.
331. Le clavecin.

Suite page 4 de la couverture

que sais-je ?

Collection dirigée par Paul Angoulvent

Catalogue général de la collection (suite)

332. Histoire du Poitou.
333. Physiologie de la conscience.
334. Hist. du Commonwealth britannique.
335. Les télécommunications.
336. Le blason.
337. Histoire du sport.
338. Histoire des ordres religieux.
339. Le sel.
340. Carthage.
341. Les classes sociales.
342. Histoire de la marine française.
343. L'économie mondiale.
344. Odeurs et parfums.
345. La Renaissance.
346. L'éclairage.
347. Le siècle de Périclès.
348. Le pilotage des avions.
349. Le travail ouvrier.
350. La mémoire.
351. Entre la guerre et la paix.
352. La génétique des sols.
353. La volonté.
354. Le destin de l'agriculture française.
355. L'Islam.
356. Le syndicalisme dans le monde.
357. L'économie de l'Amérique latine.
358. La sculpture en Europe.
359. Les transports aériens.
360. Le cheval.
361. Histoire de l'Amérique latine.
362. Le matériel volant.
363. La dialectique.
364. La propulsion des avions.
365. Histoire du Catholicisme.
366. La République argentine.
367. Le calcul mécanique.
368. Histoire du journalisme.
369. Psychologie de l'enfant.
370. La police scientifique.
371. Le niveau de vie en France.
372. La pomme de terre.
373. Le phosphore et la vie.
374. La viande.
375. Hist. de la Flandre et de l'Artois.
376. La marine marchande.
377. Le lait et l'industrie laitière.
378. L'analyse mathématique.
379. La sélection des cadres.
380. La caractérologie.
381. Le radar.
382. Le bois.
383. Les planètes.
384. Les fourrures.
385. L'acoustique appliquée.
386. Les doctrines économiques.
387. Le socialisme.
388. Les Mormons.
389. L'état gazeux.
390. La fécondation.
391. Histoire des Universités.
392. Physiologie de la langue française.
393. Hist. de l'enseignement en France.
394. Hist. de l'Irlande.
395. Le personnalisme.
396. L'économie européenne.
397. L'astronautique.
398. Histoire de l'Indochine.
399. La biologie des sols.
400. Hist. de l'Algérie.
401. La géométrie contemporaine.
402. Le goudron de houille.
403. L'économie du Commonwealth.
404. Industries et commerce du bois.
405. Histoire des missions françaises.
406. Les placements.
407. La littérature américaine.
408. Hist. du droit privé.
409. La fin des empires coloniaux.
410. L'électricité cérébrale.
411. Les navires.
412. La mélodie et le lied.
413. La magie.
414. La presse dans le monde.
415. Les finances publiques.

ÉDIT.
22.473

1950 - Imp. Presses Universitaires de France - Vendome (France)